

Art nouveau

ALASTAIR DUNCAN







L'Univers de l'art

sous la direction de
Patrick Mauriès

Pour plus de renseignements concernant nos publications,
veuillez vous adresser à

THAMES & HUDSON
12, rue de Seine
75006 Paris



Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Alastair Duncan

Art nouveau

170 illustrations, dont 32 en couleurs

Traduit de l'anglais par Guillaume Marlière

THAMES & HUDSON

L'auteur tient à remercier tout particulièrement MaryBeth McCaffrey

En couverture : Henri de Toulouse-Lautrec, *Divan japonais*, 1892 (détail).

L'édition originale de cet ouvrage a paru sous le titre *Art nouveau*.

© 1994 Thames & Hudson Ltd, Londres

Traduction française

© 2000 Editions Thames & Hudson SARL, Paris

L'éditeur français remercie Emmanuelle Jardonnet pour son aide.

Conception graphique : Liz Rudderham

Tous droits réservés. Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite.

Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur.

Cet ouvrage mis en pages par Cicero à Paris a été reproduit et achevé d'imprimer en juin 2000 par l'imprimerie C.S. Graphics pour les Editions Thames & Hudson.

Dépôt légal : 3^e trimestre 2000
ISBN 2-87811-182-6

Imprimé à Singapour

Sommaire

Chapitre 1	
Introduction	7
Chapitre 2	
Architecture	37
Chapitre 3	
Mobilier	55
Chapitre 4	
Peinture et arts graphiques	79
Chapitre 5	
Verrerie	101
Chapitre 6	
Céramique	117
Chapitre 7	
Bijoux et mode	143
Chapitre 8	
Orfèvrerie et objets d'art	165
Chapitre 9	
Sculpture	185
Bibliographie	208
Sources des illustrations	211
Index	212

Introduction

Mieux vaut le préciser dès maintenant, l'Art nouveau ne fut pas un style mais un mouvement qui se développa de diverses manières et dans de nombreux pays à la fin du XIX^e siècle. Il tendait cependant vers un objectif unique : renverser l'ordre établi dans le domaine des beaux-arts et des arts appliqués. Sans comprendre cela, il est impossible d'appréhender les différents styles modernes qui émergèrent à cette époque et sous cette étiquette unique. Comment, sinon, l'austérité de la ligne de Charles Rennie Mackintosh pourrait-elle partager un héritage et un objectif communs avec les courbes organiques de Victor Horta et d'Hector Guimard ? Comment le style géométrique, fondé sur un motif en damier, de Josef Hoffmann et de Koloman Moser pourrait-il être comparé à la profusion florale d'Emile Gallé et de Louis Majorelle ? Et comment rattacher logiquement toutes ces créations à celles d'Antoni Gaudí, isolées en Catalogne ?

Aucun architecte, aucun créateur ni aucune école n'incarnèrent à eux seuls l'Art nouveau ; chacun chercha à sa manière à régler son compte à l'historicisme qui régnait à l'époque. Le mouvement se manifesta de manière exubérante sur les bords de la Seine et du Rhin, et plus sobrement, voire de façon austère, à Glasgow et à Vienne. Aucun de ses représentants n'y participa avec le même enthousiasme, le même succès, ou durant le même laps de temps. L'historien d'art Maurice Rheims a comparé avec justesse l'Art nouveau à une fusée : certains de ses adeptes choisirent de s'en séparer juste après son lancement ; d'autres au sommet de sa trajectoire ; d'autres encore lui restèrent fidèles jusqu'à sa fin ultime, après son explosion en une myriade d'éclats. Tous se révoltaient contre un siècle de médiocrité et de pastiche, mais chacun était libre d'exprimer son opposition à sa manière. Ce fut évident dès 1902, lorsque le critique A. D. F. Hamlin écrivit dans son analyse sur la naissance du mouvement Art nouveau aux Etats-Unis qu'au-delà du « caractère sous-jacent de révolte contre la tradition et le cliché », les divergences entre ses différents partisans étaient grandes.

La résistance au culte victorien du *revival* était apparue bien avant le début du siècle. Dès 1836, Alfred de Musset écrivait dans *La Confession d'un enfant du siècle* : « Aussi, les appartements des riches sont des cabinets de curiosité ; l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. Enfin nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été

vue à une autre époque [...] en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche. »

L'exposition du Crystal Palace à Londres en 1851 révéla à quel point la révolution industrielle et l'apparition de la machine avaient renforcé cette tendance, permettant de fabriquer une avalanche de sous-produits « d'époque » et de satisfaire aux caprices de l'aristocratie et d'une bourgeoisie alors en pleine expansion.

L'intérieur classique du XIX^e siècle, guindé et ennuyeux, était peu éclairé, étouffant. Chaque parcelle de la surface et de l'espace disponibles était utilisée pour créer un mélange suranné et disparate, véritable bric-à-brac de meubles, de tentures et d'étoffes qui finit par devenir l'image de marque du propriétaire victorien. Cette pratique perdura jusque vers 1900, comme le nota un critique dans un numéro de *L'Art Décoratif* de 1899 : « Que voyons-nous de toutes parts ? Des papiers peints qui heurtent le bon goût, sur lesquels se découpent des meubles richement ornés qui eux aussi heurtent le bon goût ; dans les intervalles, la manière voyante dont les baies vitrées sont drapées heurte le bon goût ; et le moindre recoin est recouvert de plats d'épinards à la bordure décorée qui heurtent le bon goût. Laissons donc notre goût en paix. »

C'est en partie cette prédilection victorienne pour les regroupements éclectiques – sa peur du vide et son goût démodé – qui, dans les années 1890, ouvrit un passage aux concepts de l'aménagement intérieur moderne, et notamment à l'une des préoccupations majeures de l'Art nouveau, à savoir la composition ordonnée et cohérente de la maison. Henry Van de Velde commenta cette percée dans *Formules de la beauté architectonique moderne* : « Cette permanente lâcheté à se dérober à la poursuite de la forme simple, véridique et absolue révolte la raison. »

La solution que proposait l'Art nouveau – illustrée pour le public par les ensembles décoratifs modernes présentés dans les Salons annuels et les vitrines des grands magasins – résidait dans l'harmonisation de tous les éléments d'une pièce, des tons généraux jusqu'au plus petit détail du plus petit objet, tels les caches des serrures ou les charnières du mobilier. Tous les éléments se devaient d'être coordonnés, ce qui représentait une rupture radicale avec les intérieurs raffinés d'alors. Aujourd'hui, la quasi-totalité des intérieurs Art nouveau a disparu, les papiers peints et les tapisseries ont passé ou ont été arrachés, et le mobilier a été dispersé dans les familles ou dans les ventes aux enchères. Même les impressions teintées à la main et les chromolithographies sur verre qui ont survécu ne parviennent pas à rendre pleinement l'atmosphère harmonieuse et intime recherchée par les créateurs Art nouveau. Cependant, les traces qui subsistent sont assez nombreuses pour nous permettre de juger, dans cet aspect de l'aménagement d'intérieur du moins, de l'amélioration radicale que le nouveau mouvement apporta au statu quo prévalant jusque-là.



1. William Morris, *Oiseau*, tenture en laine, 1879-1880.

C'est envers William Morris que l'Art nouveau est le plus redevable. Bien plus tôt et avec bien plus de véhémence que tous les autres, Morris défia les valeurs esthétiques du milieu de l'ère victorienne et leur façon d'influencer la société dans son ensemble. Comme Ruskin avant lui, Morris ne mit pas toujours en œuvre les idées qu'il défendait. Mais l'important était de les avoir défendues et c'est ce qui engendra finalement ce climat propice au changement qui secoua le Royaume-Uni et l'Europe dans les années 1880 et 1890. Dans ses manifestations les plus extrêmes, l'Art nouveau a certainement été plus loin que la révolution de l'aménagement d'intérieur pour laquelle s'était battu Morris, même si les enseignements de celui-ci continuèrent à lui servir de guide.

La révolution industrielle était la principale cible que visait Morris. A travers elle, l'humanité avait perdu son âme et s'était embourbée dans le marais d'une

production de masse bon marché qui endormait sa sensibilité et dévalorisait la vie elle-même. Un simple et rapide survol des catalogues des expositions internationales de cette époque – celles de 1851, 1855, 1862, 1867 et 1878 – permet de saisir les motifs d'inquiétude de Morris : page après page, ce n'est qu'une succession d'articles de pacotille imitant les styles des époques antérieures et des cultures étrangères.

Morris condamnait radicalement toute utilisation de la machine ainsi que la division abusive du travail qu'elle impliquait. Selon lui, l'être humain avait besoin d'un environnement favorable à son épanouissement à la fois physique et spirituel. Ainsi, la machine était intrinsèquement mauvaise puisqu'elle détruisait la beauté et appauvrisait la civilisation. A la recherche du mode de vie idéal, il se tourna vers le Moyen Âge plutôt que vers l'Antiquité classique ou la Renaissance. Il est évident que Morris créait un mythe de toutes pièces dans sa description de l'artisan médiéval libre et heureux, mais sa vision romantique inspira un groupe de disciples qui ne tardèrent pas à se ranger sous sa bannière réformatrice. La période gothique, et plus précisément son incarnation dans la figure de l'artisan, devint ainsi le modèle d'un nouvel âge de la foi, de la raison et de la chevalerie. Le « Paradis retrouvé » était le leitmotiv du mouvement artisanal qui se forma sous l'impulsion de Morris, d'abord en Angleterre, puis en Europe et aux États-Unis.

Les doctrines médiévalisantes de Morris comportaient un paradoxe de taille, ignoré ou excusé par les disciples du mouvement Arts & Crafts dans leur ardeur à suivre ses enseignements : le rejet de la machine remettait en cause la possibilité de produire à moindre coût. Morris réussit néanmoins à persuader la communauté des artistes – les peintres et les architectes aussi bien que les artisans – de revenir à l'honorable tradition de la fabrication familiale, tradition qui, selon lui, était aussi une question de conscience sociale.

La production personnelle de Morris faisait preuve d'un traditionalisme éclairé. Si ses sympathies pour l'époque élisabéthaine et pour le XVII^e siècle sont évidentes, en particulier dans ses tentures et ses broderies, ses créations étaient essentiellement originales. Sa prédilection pour un répertoire décoratif botanique ainsi que sa glorification de l'artisanat fournirent le double fondement sur lequel se bâtit le mouvement Art nouveau européen. La génération qui lui succéda en Angleterre – notamment Charles Voysey, Ernest Archibald Taylor, Ernest Newton, Charles R. Ashbee et Halsey Ricardo – résista cependant à l'ultra-stylisation introduite en son nom par les artistes belges et français, lui préférant les interprétations stylistiques plus discrètes, pratiques et solides, adoptées en Angleterre par le mouvement Arts & Crafts et le mouvement esthétique.

Si Morris fut, plus que tout autre, le théoricien dont les idées initièrent le mouvement Art nouveau, ce fut un autre Anglais, Arthur Heygate Mackmurdo

(1851-1942), architecte, graphiste, artisan et, plus tard, économiste, qui offrit au mouvement ses premières applications concrètes dans le domaine de l'aménagement d'intérieur. Les réalisations de Mackmurdo se démarquaient très fortement de ce qui se faisait à l'époque en Europe. Deux éléments, en particulier, contribuèrent à ce qu'il soit tout de suite reconnu comme un talent original : sa recherche d'une ligne simple et ses compositions asymétriques rendues dans des couleurs audacieusement contrastées telles que le noir et le blanc. Il se distinguait de ses contemporains autant par sa prédilection pour les motifs végétaux que par sa recherche de l'abstraction.

Le dossier de chaise révolutionnaire qu'il conçut vers 1883 précipita ² l'apparition du mouvement fin de siècle dans le domaine de la décoration. On peut aujourd'hui très nettement percevoir dans son panneau central ajouré, composé d'une rangée de vrilles élancées qui semblent courbées par le vent, une influence déterminante pour l'Art nouveau. L'interaction entre le mouvement apparent du premier plan et l'arrière-plan immobile crée un effet de trompe-l'œil qui donne à la composition un rythme et une dynamique sans fin, évoquant une algue marine ballottée par des courants contraires. Cet intérêt

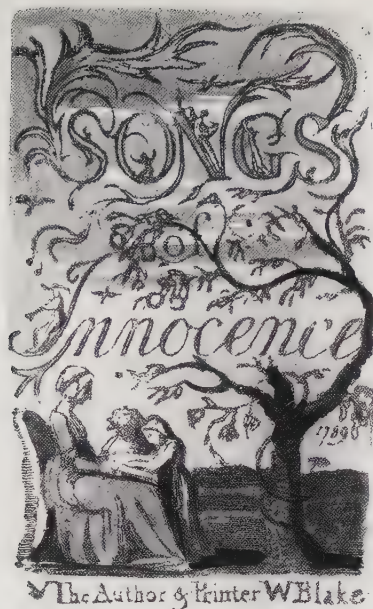
2. Arthur Heygate Mackmurdo,
chaise, v. 1883.



pour le mouvement devint l'une des caractéristiques de la création du début du siècle. On considère généralement la page de titre de *Wren's City Churches*, un livre publié en 1883 par G. Allen, comme la première manifestation graphique de l'Art nouveau chez Mackmurdo. Dans cette composition radicale, les ornements en arabesque sont intégrés à la typographie afin de créer la même sensation de mouvement que le dossier de la chaise. Ceci devint rapidement un élément caractéristique des créations en deux dimensions de Mackmurdo où, de façon générale, les images stylisées – aujourd'hui parfois interprétées par certains critiques comme des flammes ou des langues de feu plutôt que comme les éléments d'une imagerie végétale – semblent flotter sur un fond d'air ou d'eau dans lequel elles oscillent de-ci de-là en un mouvement perpétuel. Cette combinaison de surfaces planes, de formes végétales ondoyantes et de couleurs contrastées anticipait d'une quinzaine d'années le vocabulaire graphique le plus achevé de l'Art nouveau. De nos jours, il est d'ailleurs quasiment impossible de l'en distinguer.

Mackmurdo conçut des illustrations et des caractères typographiques pour *Hobby Horse*, un journal publié par la Century Guild en 1884 puis, après une interruption, entre 1886 et 1892. Cet aspect de son œuvre, qui fut salué à l'exposition de Liverpool de 1886 comme le plus novateur en Europe en matière de graphisme, n'eut pratiquement aucune influence sur les travaux de ses compatriotes. C. F. A. Voysey, M. H. Baillie-Scott, Ernest Gimson, C. R. Ashbee et George Walton, entre autres, furent bien plus inspirés par la rationalité et la sobriété des montants verticaux en forme de tiges caractérisant son architecture et son mobilier que par les abstractions florales pré-Art nouveau de ses œuvres sur papier. Si ceux-ci ne connurent pas de disciples en Angleterre, sur le continent en revanche, deux Allemands, Hermann Obrist et Otto Eckmann, ainsi que deux Belges, Henry Van de Velde et Georges Lemmen, préfigurèrent l'accueil enthousiaste qu'allaient bientôt connaître les innovations de Mackmurdo.

3 C'est lui qui révéla à ses lecteurs les travaux d'un des précurseurs de l'Art nouveau encore plus ancien, le poète et illustrateur William Blake (1757-1827). Ses gravures sur bois et ses peintures *a tempera* pour les *Chants d'innocence* (1789) et *Whirlwind of Lovers* (1824-1827) furent reproduites dans *Hobby Horse*. Son style ornemental tout en lignes légèrement ondulantes et fluides et sa façon de l'intégrer au texte puis aux marges de la page font indéniablement de lui le véritable précurseur de l'Art nouveau. Dans les *Chants d'innocence*, notamment, Blake invente un style vigoureux et organique de décoration typographique dans lequel les formes épurées et planes témoignent également de sa familiarité avec l'estampe japonaise. La vitalité de son trait et sa force d'expression se retrouvent autant dans les créations de Mackmurdo que dans celles reproduites dans *Hobby Horse*.



3. **William Blake**, gravure à l'eau-forte en relief et aquarelle pour la page de titre des *Chants d'innocence*, 1789.



4. **Walter Crane**, illustration pour *Flora's Feast*, 1889.

Le créateur et illustrateur anglais Walter Crane (1845-1915) inspira lui aussi le mouvement Art nouveau dans ses années fondatrices. Artiste sans grande envergure, Crane fit cependant preuve d'une habileté grandissante, à partir de la fin des années 1860, dans son travail. Sa production couvrait un large champ dans le domaine des arts appliqués, allant de la céramique aux textiles, en passant par les papiers peints, la broderie, l'illustration de livres et les vitraux. Certaines de ses réalisations trahissaient des tendances préraphaélites et Renaissance, mais son travail sur les papiers peints et les livres pour enfants apportait une touche de fraîcheur, quand il n'était pas trop maniéré ou d'un sentimentalisme un peu outré. Ses premiers papiers peints consistaient en motifs compacts de fleurs et d'arbres stylisés inspirés de Morris, entrelacés d'oiseaux et d'animaux. Ils suscitèrent très tôt l'admiration sur le continent. C'est pourtant dans ses illustrations de livres pour enfants – les « Toy books », comme on appelait ces albums de contes de fées et de comptines – que son style pictural gai et fantaisiste, dominé par les motifs floraux, peut être perçu comme un antécédent direct du vocabulaire ornemental Art nouveau.

Flora's Feast, publié en 1889, s'avéra incroyablement avant-gardiste. On y voit, dans des compositions hybrides, une jeune femme, Flora, tirer des fleurs de leur sommeil hivernal. Ces images de Flora parée de jonquilles, d'anémones et de lys, les cheveux flottant au vent, constituent des représentations pleines de grâce de la femme-fleur. On peut aisément pardonner à l'observateur contemporain qui supposerait, à tort, que celles-ci firent leur apparition dans les Salons parisiens quelque quinze ans plus tard. Les effets d'aplatissement de l'espace et le choix harmonieux des couleurs qui caractérisent le travail de Crane témoignent également de ses affinités avec le japonisme, autre lien entre son travail et celui des graphistes Art nouveau. Deux œuvres ultérieures, *Illustrations for Shakespeare* (1893-1894) et *The Shepherd's Calendar* (1895), établirent fermement sa réputation à l'étranger.

Walter Crane partageait la foi de son ami William Morris en la prééminence de l'artisanat sur l'industrialisation et adopta lui aussi les idées socialistes auxquelles elle faisait écho. Ses contributions dans ce domaine furent considérables : en 1884, il fonda The Art Worker's Guild et quatre ans plus tard, en association avec Lewis F. Day, The Arts & Crafts Exhibition Society. Son objectif, « faire de nos artistes des artisans et de nos artisans des artistes », fut poursuivi par Henry Van de Velde qui le fit bientôt connaître de l'autre côté de la Manche.

En 1911, bien après la disparition *de facto* de l'Art nouveau en Europe, Crane répudia le mouvement dans ses mémoires, *William Morris to Whistler*, l'évoquant comme « cette étrange maladie de la décoration ». A l'instar de ses nombreux compatriotes qui s'étaient empressés de se placer à l'avant-garde du nouveau mouvement afin d'être crédités de ses premiers succès, Crane déclara plus tard être scandalisé par le côté vulgaire de ses manifestations commerciales et s'arrangea pour en être dissocié le plus possible.

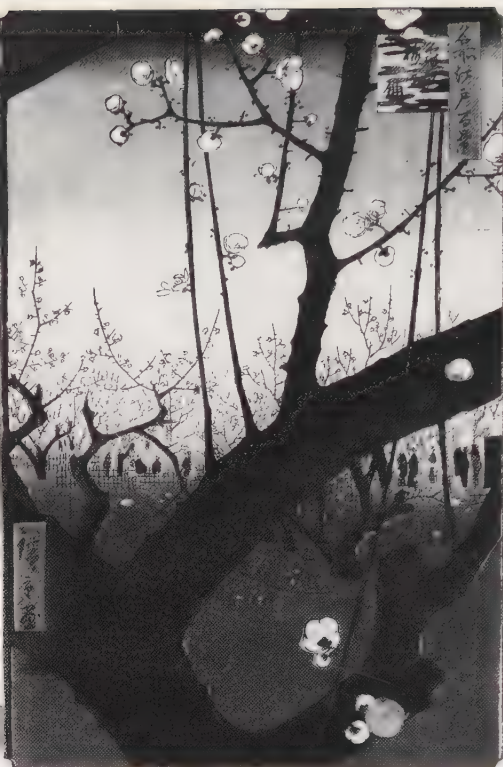
Le japonisme, dont l'impact sur l'évolution de l'Art nouveau fut d'une ampleur inestimable, commença à faire fureur dans les milieux à la mode de la société occidentale après la signature du traité entre les Etats-Unis et le Japon, établi par le commodore Matthew C. Perry en février 1854. En Europe, on avait toujours eu tendance à ne pas faire de distinction entre les arts japonais et chinois ; en fait, l'usage était de qualifier la plupart des marchandises importées d'Extrême-Orient d'« orientales » ou de « goût chinois ». La décoration intérieure puisait volontiers dans l'iconographie artistique des deux pays, comme le montrent les meubles laqués au vernis Martin remis au goût du jour par les ébénistes parisiens du XIX^e siècle. Mais la confusion entre les deux cultures fut en partie effacée par le traité que Perry signa avec le Shogun, qui entraîna la mise en œuvre rapide d'accords commerciaux entre le Japon et les principales puissances occidentales.

Les artistes occidentaux apprirent de leurs homologues japonais un grand nombre de techniques de composition, en particulier la structure bi-dimensionnelle de l'image, les perspectives aplaties (généralement par une vue panoramique), les aplats de couleurs et le silhouettage. Certains artistes et créateurs tels que Toulouse-Lautrec, Whistler, Georges Auriol et Emile Gallé poussèrent même le japonisme jusqu'à parfois signer leurs œuvres avec des cartouches et une calligraphie de style japonais.

Les artistes et les décorateurs occidentaux avaient accès à une multitude d'œuvres japonaises dont ils pouvaient tirer leur inspiration, notamment des estampes *Ukiyo-e*, des gravures sur bois et des laques réalisées par des maîtres tels que Katsushika Hokusai (1760-1849), Ando Hiroshige (1797-1858) et 5 Kitagawa Utamaro (1753-1806). L'album d'estampes représentant des caricatures (*manga*) d'Hokusai constitua en particulier l'une des principales sources d'inspiration pour les motifs japonais et les rapports qu'ils entretenaient entre eux à l'intérieur de la composition même de l'estampe. Les éventails, les céramiques, la vaisselle en métal émaillé, les masques, les paravents et les kimonos japonais fournirent enfin une source d'inspiration directe au moment où ils commencèrent à envahir l'Europe, au milieu des années 1850. Lors de l'Exposition de Londres, en 1862, puis de l'Exposition universelle de Paris de 1867, cet engouement était à son apogée dans l'Europe tout entière.

L'artiste japonais puisait son inspiration dans la nature, et les peintres occidentaux furent prompts à intégrer cette dimension dans leurs travaux. Bambous, carpes et glycines, fleurs de cerisier et nénuphars acquirent leurs lettres de noblesse dans le répertoire ornemental occidental. A l'image des artistes japonais, on privilégia également une palette de couleurs sourdes et on mit l'accent sur la qualité poétique de la nature. De nombreux imitateurs apparurent à la fois dans les beaux-arts et dans le domaine des arts appliqués, et l'on peut en fait observer une influence profonde de l'Orient dans la quasi-totalité des disciplines dans lesquelles s'exerça le mouvement Art nouveau. Seules l'architecture (à l'exception notable de Horta) et la sculpture échappèrent en grande partie à son impact.

Deux des plus fervents défenseurs de l'art japonais, les marchands Siegfried Bing et Arthur Lasenby Liberty, furent appelés à jouer un rôle décisif dans la diffusion et la commercialisation de l'Art nouveau dans les arts décoratifs. Bing, né à Hambourg et naturalisé français, visita le Japon en 1875 avant d'ouvrir un grand magasin de produits japonais au 19, rue Chauchat à Paris, commerce qui ne tarda pas à s'étendre dans la rue adjacente, au 22, rue de Provence, où il ouvrit sa Maison Art nouveau. A partir de 1888, il publia également un journal, *Le Japon artistique*, qui rassemblait des articles explorant tous les aspects de la vie japonaise.



5. **Ando Hiroshige**, *Pruniers en fleurs* gravure sur bois. 1857

6. **Liberty & Company**, cotonnade imprimée v. 1894

Arthur Lasenby Liberty (1843-1917) eut un parcours singulièrement proche de celui de Bing. Alors qu'il dirigeait un entrepôt de marchandises orientales appartenant à une entreprise londonienne, Farnier & Rogers, Liberty se prit de passion pour l'art japonais. En 1874, lorsque la société stoppa son activité, il racheta son incroyable stock de marchandises et, l'année suivante, ouvrit son propre magasin sur Regent Street. Ce stock comprenait notamment une superbe collection de soies, de tissus en lin et de cotons imprimés japonais qui attira en particulier l'attention des préraphaélites et de Whistler. En 1889, après un voyage en Extrême-Orient et afin de tirer parti des opportunités offertes par l'Exposition universelle de Paris, Liberty ouvrit une filiale dans la capitale française, avenue de l'Opéra. Le magasin resta en activité jusqu'en 1931.

- 6 Plus que sa collection d'articles pour la maison, ce furent ses étoffes – d'abord des importations japonaises puis, à partir du début des années 1890, des modèles originaux puisant dans le nouveau répertoire ornemental – qui propulsèrent le magasin vers une renommée internationale. Dans les années 1890 plus particulièrement, la griffe Liberty devint en Europe la marque de prestige de l'élite de la mode, ce qui contribua très largement à diffuser l'esthétique Art nouveau et à



établir la légitimité de sa grammaire ornementale curviligne. Si, dans les premières créations originales de Liberty, il était généralement possible de déceler l'influence de Mackmurdo, son travail acquit à partir de 1896 une individualité propre et fut à l'origine de l'apparition, sur le continent, d'un grand nombre de papiers peints et de motifs de tapisseries similaires.

C'est un esthète connu pour sa suffisance et sa prétention, l'expatrié américain James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), qui fut à Londres le premier peintre important à montrer une influence japonaise directe à la fois dans son œuvre et dans sa manière de vivre. Sa toile *La Princesse du pays de la porcelaine* (1863-1864) révèle son intérêt précoce pour les gravures sur bois japonaises et leur sobre sophistication, créée par l'interaction de l'espace et du contour. Son célèbre monogramme pseudo-japonais en forme de papillon, qui rappelle ceux des graveurs orientaux, témoigne également de son formidable enthousiasme pour le raffinement et la beauté de l'art japonais.

Bien trop individualiste pour appartenir à un quelconque cercle, Whistler était néanmoins proche des préraphaélites avec lesquels il partageait son engouement pour l'art japonais. Beardsley fut très fortement influencé par lui.

En 1863, puis de nouveau en 1867, Whistler décora sa maison dans un style japonais, en sélectionnant un mélange harmonieux de jaune citron, de blanc nacré, de rose chair et d'or pour ses tentures de soie et ses papiers peints. Son aménagement se réduisait à quelques meubles laqués blancs de facture anglo-japonaise rehaussés de feuilles d'or, qui étaient mis en valeur par des lambris d'appuis blancs coordonnés. Sa « Chambre aux paons », qui date de 1876-1877 et fut commandée par l'armateur F. R. Leyland pour abriter sa collection de porcelaines dans sa résidence londonienne, apporta à Whistler une reconnaissance internationale en raison de son exotisme somptueux. Cette pièce est remarquable à la fois parce qu'elle anticipe la popularité universelle que le paon allait connaître au début du siècle en tant que motif décoratif et par l'importance qu'elle accorde à la ligne verticale, élément qui sera plus tard adopté par les sécessionnistes viennois (principalement par Koloman Moser et Adolf Loos).

La célébrité de Whistler gagna le reste de l'Europe et notamment Bruxelles, où il fut invité par les membres du groupe des Vingt à participer à chacune de leurs expositions entre 1884 et 1894. C'est ainsi qu'il exerça une forte influence sur l'école avant-gardiste belge, influence qui permit de raviver la notoriété du japonisme et de renforcer son impact sur le nouveau mouvement en rupture avec l'art classique.

La carrière de l'enfant terrible de l'Art nouveau, Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898), fut à l'image du mouvement lui-même : elle explosa soudainement et brillamment avant de connaître de nombreuses évolutions, puis s'arrêta aussi brusquement qu'elle avait débuté. En 1891, alors qu'il avait dix-neuf ans, Beardsley rendit visite à Sir Edward Burne-Jones pour lui montrer un échantillon de ses dessins. Encouragé par les commentaires du célèbre préraphaélite, il abandonna son travail d'employé dans une compagnie d'assurances pour se lancer dans l'art graphique, domaine dans lequel il était un pur autodidacte. L'année suivante, ses quelque trois cent cinquante illustrations à l'encre de Chine pour *Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory révélèrent à la fois sa dette vis-à-vis des estampes japonaises dans son utilisation de motifs décoratifs plats, et la divergence radicale entre sa description caustique de la vie à Camelot et la vision romantique de la chevalerie médiévale adoptée par Morris et ses disciples.

En moins d'un an, Beardsley devint un dessinateur accompli, maîtrisant parfaitement le fond comme la forme. Ses illustrations pour *Salomé*, d'Oscar Wilde, démontrèrent sa maîtrise des techniques japonistes. Son appréhension subtile de l'équilibre entre les aplats de noir de la composition et les espaces blancs en négatif qui les séparaient était incontestable. Un réseau de lignes délicat, quoique audacieux et dynamique, se déploie ou balaie toute la page, enveloppant et unifiant les formes avoisinantes. L'efficacité de Beardsley dans l'utilisation de ce procédé est telle qu'il est souvent difficile pour l'œil de faire la différence entre



ce qu'il a dessiné et ce qu'il a laissé de côté. Bien que les reliures et les affiches aient étendu le champ de sa créativité, ses œuvres dans ces domaines sont moins convaincantes et ne sont pas sans rappeler, stylistiquement, Blake et Mackmurdo.

Beardsley, cependant, ne doit pas tant sa célébrité à son talent d'illustrateur qu'au caractère macabre de ses sujets. Ses créations évoquent les aspects les plus noirs de la vie, d'ailleurs considérés comme tabous par la société victorienne : perversion, érotisme, corruption et dépravation. Ses illustrations pornographiques pour une édition privée de *Lysistrata*, la comédie paillarde d'Aristophane, commandées par l'entrepreneur Leonard Smithers montrent jusqu'à quel point il était prêt à défier les conventions hypocrites de son temps.

Beardsley mit moins de trois ans à s'installer dans sa nouvelle carrière et rencontra rapidement un franc succès. En 1884, il devint l'éditeur du *Yellow Book*, fonction dont il fut démis l'année suivante à la suite du procès et de la condamnation d'Oscar Wilde, qui firent la une de tous les journaux. Il fut ensuite nommé à la tête d'une revue nouvellement créée, *The Savoy*, pour laquelle il fit un certain nombre de dessins satiriques, ce qui le fit apprécier d'un lectorat sophistiqué composé d'esthètes, de symbolistes, de décadents et d'un grand nombre de ceux qui se réclamaient de l'avant-garde intellectuelle de cette fin de siècle.

La carrière fulgurante de Beardsley s'acheva brusquement à sa mort, en 1898, alors qu'il était âgé de vingt-cinq ans. Il exerça une vaste et profonde influence sur ses pairs : Klimt à Vienne, Bradley à Chicago, Horta et Van de Velde à Bruxelles, Toorop à Amsterdam, Vallotton à Paris, Bakst à Saint-Petersbourg et le groupe des Quatre à Glasgow, pour ne citer que les plus célèbres, chez qui son influence est tout à fait évidente. De nombreux autres artistes, notamment dans le domaine de l'affiche, furent inspirés par son génie provocateur.

Les stylisations révolutionnaires de Mackmurdo se firent d'abord connaître à Bruxelles, où elles suscitèrent l'admiration de la communauté des artistes avant-gardistes de la ville, qui organisèrent à partir de 1884 des expositions en commun sous le nom des Vingt. La séance inaugurale fut prometteuse : on avait sollicité la présence d'Auguste Rodin, qui faisait véritablement sensation à l'époque dans le domaine de la sculpture. Fondé sous l'autorité d'un avocat bruxellois, Octave Maus qui, pour contrer l'historicisme qui sévissait en Belgique, était à l'affût de toutes les œuvres d'art progressistes en Europe, le groupe des Vingt fournit à tous ceux dont les œuvres étaient exclues par les jurys contrôlant l'accès aux Salons traditionnels un forum à travers lequel ils pouvaient s'exprimer. (Le hasard a voulu que le Salon de la Société des artistes indépendants soit créé la même année à Paris pour les mêmes raisons.) Toorop, Ensor, Khnopff, Van de Velde et Van Rysselberghe figuraient parmi les membres



8. Aubrey Vincent Beardsley, illustration pour *Salomé* d'Oscar Wilde, 1894.



MUSEE DE PEINTURE

Place du Musée

VIII^e EXPOSITION

8 FÉVRIER-8 MARS

De 10 à 5 heures

Invités

CHARLES ANGRAND
JAN BAFFIER
MAURITS BAUER
PIERRE CHERET
WALTER CRANE
CHARLES FILLIGER
PAUL GAUGUIN
ARNAUD GUILLAUMIN
CARL LARSSON
ADOLF OBERLÄNDER
CAMILLE PISSARRO
GEORGES SEURAT
A. SISLEY
EUGENE SMITS
P. WILSON STEER
YVES VAN GOGH
CARLES VAN DER STAPPEN
FLORES VERSTER

Vingdistes

ANNA BOCH
FRANZ CHARLET
GUILLAUME CHARLIER
PAUL DUBOIS
JAMES ENSOR
WILLY-A. FINCH
FERNAND KHNOPFF
GEORGE LEMMEN
GEORGE MONDE
ROBERT PICARD
DARIO DE REGOYOS
AUGUSTE RODIN
FELICIEN ROPS
WILLY SCHLOBACH
PAUL SIGNAC
JAN TOUROP
HENRY VAN DE VELDE
THEO VAN RYSELBERGHE
GUILLS VAN STRYDONCK
GUILLAUME VOGELS

Programme: Peinture, Dessin, Sculpture, Photographie, Lithographie, Gravure

PRIX D'ENTRÉE : 50 CENTIMES

Cartes permanentes 15 francs

Desquelles sont à joindre le jour de l'abonnement
AUX CONCERTS et CONFÉRENCES . . . 2 francs

Programme d'après l'affiche de M. P. Knappe (M. V. Monnet - 1891 - à Bruxelles)



9. Fernand Khnopff, affiche pour l'exposition des 1891

signataires de la charte du groupe, qui permit en 1892 à une partie des arts décoratifs d'être exposée au même titre que la peinture et la sculpture, ce qui constitua sans doute une première. La liste des participants, dans laquelle on retrouve Morris, Whistler et Beardsley, offre un aperçu de l'énorme influence du mouvement des arts décoratifs anglais sur la production belge. La couverture créée par Georges Lemmen, en 1891, pour le catalogue du groupe – une marine au clair de lune constituée de traits tourbillonnants de lumière et d'eau qui se gonflent puis se contractent en serpentant à travers la composition – s'inspirait sans vergogne de l'œuvre de Mackmurdo. La couverture du catalogue de l'exposition de 1890 conçue par Khnopff témoignait quant à elle de l'influence sur le groupe de la calligraphie et de l'art japonais.

Après leur dissolution en 1894, les Vingt se reformèrent sous un nouveau nom, La Libre Esthétique, et continuèrent à promouvoir et à exposer ce qu'ils considéraient comme un art progressiste, à savoir non seulement les toiles d'artistes tels que Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Gauguin ou Redon, mais également, dans le domaine des arts appliqués et du mobilier, les œuvres

d'Alexandre Charpentier, C. R. Ashbee, Rupert Carabin, Henri Cros et Tiffany, ainsi que le travail de quelques-uns des créateurs les plus doués de Belgique : Philippe Wolfers, Victor Rousseau, Constantin Meunier et Gustave Serrurier-Bovy. Dix ans plus tard, l'élan Art nouveau était retombé chez les membres du groupe et l'exposition de 1904 introduisit des œuvres portant sur d'autres thèmes.

Le mouvement Art nouveau connut un grand nombre d'appellations nationales et régionales tandis qu'il prenait racine et s'épanouissait en Europe, obligeant ainsi les critiques de l'époque puis les historiens à créer un terme couvrant, autant que possible, l'ensemble de ses objectifs modernistes et de ses différentes facettes. En France, on préféra d'abord l'appellation *Modern Style* à l'expression *Art nouveau*, qui fut surtout forgée par les critiques étrangers pour désigner le type de mobilier présenté par Siegfried Bing à Paris dans sa Maison Art nouveau. C'est pourtant sous ce nom que le mouvement se fit progressivement connaître dans le monde entier. Les revues d'art décoratif qui proliférèrent durant les années 1890 à travers toute l'Europe – *Pan*, *Art et décoration*, *L'Art décoratif*, *The Studio*, *Jugend*, *Deutsche Kunst und Dekoration* et *Mir Iskusstva* – permirent aux lecteurs de se familiariser avec le mouvement Art nouveau et de faire entrer dans le langage courant les termes et le jargon qui lui étaient associés.

Bien entendu, les caractéristiques locales du mouvement déterminèrent le plus souvent son appellation : en Allemagne, par exemple, on le nomma indifféremment *Jugendstil* (« style jeune », d'après le nom de la revue munichoise qui fut l'instrument de sa promotion, *Jugend*), *Lilienstil* (« style lys »), *Wellenstil* (« style vague ») ou, avec une connotation plus péjorative, *Bandwurmstil* (« style vers solitaire ») ; en Italie, *Stile Liberty* (d'après le nom du magasin londonien), *Stile Floreale* (« style floral »), *Stile Nouille* (« style nouille ») ou *Stile Vermicelli* (« style vermicelle ») ; en Belgique, *Paling Stijl* (« style anguille ») ; et en Autriche, *Secession*. La dénomination espagnole du mouvement était sans doute la plus appropriée : *Modernismo*. Ailleurs, notamment en France, on l'appelait indifféremment *Style Métro* (en référence aux entrées du métro parisien de Guimard), *Style de Glasgow* (d'après Charles Mackintosh et son groupe) et *Yachting Style*, une expression utilisée par Edmond de Goncourt dans les colonnes de son journal afin de ridiculiser les ensembles de Bing présentés à l'Exposition de 1900 qui, selon lui, évoquaient les cabines d'un bateau.

Historiquement et géographiquement à l'écart des courants principaux de l'art français, la ville de Nancy était un centre industriel et le point de jonction entre l'Alsace et la Lorraine, deux provinces qui avaient été annexées par l'Allemagne en 1871. A la fin du siècle, elle devait donc sa suprématie sur les arts décoratifs français non à la tradition mais aux réalisations artistiques de ses

10 habitants, en particulier celles d'Emile Gallé qui fut le premier d'entre eux à se retrouver sur le devant de la scène au début des années 1880. Gallé souhaitait une alliance des arts industriels de la région et, après son succès à l'Exposition universelle de 1889, au cours de laquelle ses innovations stylistiques dans les domaines de la verrerie et du mobilier eurent un retentissement international, il joua un rôle de catalyseur pour ses collègues artisans, qui formaient avec lui un groupe aux structures un peu floues, mais présentèrent néanmoins un front uni, sous la bannière de l'Ecole de Nancy, à l'Exposition universelle de 1900. Gallé avait en effet été rejoint par une vingtaine d'artisans nancéiens, dont quelques-uns devinrent à leur tour des figures de référence dans leurs domaines respectifs : Louis Majorelle, Eugène Vallin, Jacques Gruber et Camille Gauthier dans la conception et la fabrication de mobilier, les frères Daum dans la verrerie, René Wiener dans le travail du cuir, les frères Mougin dans la céramique et, plus âgé d'une génération que ses confrères, ce qui lui permettait d'assurer un rôle de conseiller artistique et de collaborateur pour tout le groupe, un artiste pluridisciplinaire, Victor Prouvé.

L'année suivante, l'Ecole de Nancy se constitua officiellement, sans doute un peu tardivement, en société commerciale. Gallé en fut élu président, tandis que Prouvé, Majorelle et Daum étaient désignés vice-présidents. Sa charte, publiée dans le *Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est*, énumérait ses objectifs : créer une école professionnelle d'apprentissage des arts industriels, fonder un musée, une bibliothèque et une collection permanente, organiser des conférences, publier un bulletin et, enfin, monter des expositions et organiser des concours pour ses membres. Deux autres expositions collectives qui eurent lieu en 1903 à Paris et l'année suivante à Nancy permirent à l'Ecole, malgré sa brève existence, d'élargir encore ses objectifs. Mais la disparition de Gallé à la fin de 1904 marqua le début de son déclin. Elle survécut jusqu'à l'Exposition internationale de l'Est de la France en 1909, date à laquelle son nom rentra définitivement dans l'histoire. Ses sources d'inspiration presque exclusivement florales, constituées en grande partie d'espèces locales recrées profusément dans toutes les œuvres, ne tarda pas à lasser le public.

L'Art nouveau tel qu'il était pratiqué à l'Ecole de Nancy différait radicalement de toutes les orientations du mouvement dans le reste de l'Europe. On revendiquait à Nancy une représentation très réaliste de la nature tandis qu'ailleurs, celle-ci faisait l'objet d'une stylisation allant du plus subtil, à Bruxelles et à Paris, au plus complexe, à Glasgow et à Vienne.

A Paris, l'essor de l'Art nouveau fut, dès le début des années 1890, essentiellement encouragé par Siegfried Bing. Au moment de l'Exposition universelle de 1889, l'engouement de Bing pour l'Extrême-Orient s'atténua au profit du nouveau mouvement ; il s'intéressa dès lors à sa production, aussi bien en Europe



10. **Emile Gallé**, dessus de table en marqueterie, années 1890.

qu'aux Etats-Unis où, lors d'une visite à la Columbian Exposition de Chicago en 1893, il fit la connaissance de Louis Comfort Tiffany. Leur rencontre se conclut par un partenariat commercial qui s'avéra profitable aux deux parties : pour Bing, ce fut l'occasion de représenter à Paris le plus célèbre créateur américain dans le domaine des arts décoratifs, quant à Tiffany, il trouvait là un agent dont la galerie était susceptible de lui fournir l'audience étrangère qui manquait à ses créations dans le domaine de la verrerie.

Une exposition de dix vitraux réalisés par Tiffany à New York dans le surprenant verre qu'il avait mis au point, le « Favrile », inaugura en décembre 1895 la Maison Art nouveau de Bing. Ces vitraux avaient été conçus par certains membres du groupe des Nabis – Pierre Bonnard, Paul Ranson, Félix Vallotton, Edouard Vuillard et Henri Ibels – ainsi que par Toulouse-Lautrec. La galerie ne tarda pas à devenir la vitrine du nouveau mouvement, et l'on pouvait également y admirer les œuvres récentes de Van de Velde, Beardsley, Lalique, Colonna, Gaillard et de Feure.

C'est grâce à l'Exposition universelle de 1900 que Bing connut son plus grand triomphe. Son pavillon exposait une série d'ensembles décoratifs conçus par les trois plus grands créateurs qu'il exposait : Colonna, de Feure et Gaillard. Bing avait compris que c'était l'atmosphère générale d'une pièce, plus que ses composants individuels, qui créait une impression durable. Aussi, chaque intérieur formait un ensemble harmonieux dans lequel tous les éléments – le mobilier,



11. Affiche pour la Maison Art nouveau de Bing, 1900.

12. Pièce conçue par Edouard Colonna pour le pavillon Art nouveau de Sagredo Bing à l'Exposition universelle de 1900.

les tissus, la vaisselle, le papier peint, la céramique et les divers objets d'art complétant le décor – devaient être coordonnés, de par leurs tons comme de par leur style. Le public parisien, conditionné par l'historicisme encombré qui caractérisait les appartements de la capitale, fut impressionné par le raffinement et l'aspect ordonné de ces ensembles décoratifs. D'autres, cependant, le furent moins. Dans le commentaire qu'il écrivit sur le pavillon Bing pour *Deutsche Kunst und Dekoration*, le Dr. Max Osborn, un critique allemand, résuma par ces propos sarcastiques l'aversion de ses compatriotes pour l'Art nouveau français : « Pour nous autres Allemands, [l'Art nouveau] est un peu trop féminin, trop capricieux, trop cocotte. Mais c'est sans doute précisément ce qui plaît aux Français. » La Maison Art nouveau ferma ses portes en 1904. A la mort de Bing, l'année suivante, le mouvement dont il avait forgé le nom allait déjà sur son déclin.

Un autre critique d'art allemand, Julius Meier-Graefe, joua dans la capitale française un rôle d'entrepreneur et de mécène comparable à celui de Bing. Passionné par l'art moderne, il cherchait à l'adapter de façon cohérente à tous les aspects de la décoration d'intérieur. En 1898, il ouvrit une galerie située rue des Petits-Champs, la Maison moderne, qui lui servit de vitrine pour le mobilier conçu et fabriqué dans ses ateliers. Son équipe, qui rassemblait des talents aussi différents que Van de Velde, Abel Landry, Paul Follot, Maurice Dufrène et

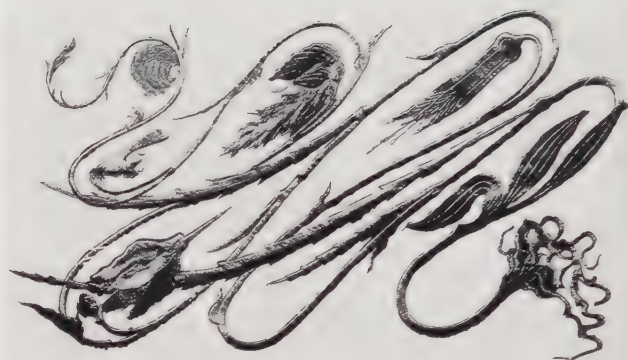


Emmanuel Orazi, rivalisait avec celle de la Maison Art nouveau. La santé économique de la Maison moderne était inextricablement liée à la popularité du mouvement Art nouveau dans les Salons parisiens. A l'époque de l'Exposition universelle de 1900, la galerie prospérait, mais elle fit faillite trois ans plus tard. (Elle ferma ses portes à peu près au même moment que celle de Bing.) Cependant, elle offrit un tremplin inestimable à la carrière de certains des créateurs qu'elle exposait, et en particulier à celle de Follot et de Dufrène.

En Allemagne, il semble que l'un des tout premiers exemples de création *Jugendstil* doive être imputé à Hermann Obrist (1863-1927), qui transféra en 1894 son atelier de broderie de Florence à Munich. Sur l'une de ses tentures de l'époque, intitulée « Cyclamen », il avait brodé une seule et unique fleur se déployant en une série de lignes et de boucles aux courbes très prononcées, et dont le mouvement effréné évoqua à un critique de la revue berlinoise *Pan* « les courbes violentes et rapides d'un claquement de fouet ». Cette remarque fut si largement diffusée à l'époque que la tenture finit par être connue sous le nom de « Coup de fouet ».

14

Un autre projet allemand visant à consolider et à légitimer le nouveau mouvement consista à inviter un groupe d'artistes à résider à Darmstadt. En 1899, le jeune grand-duc Ernst Ludwig de Hesse proposa à sept artistes allemands et



14. **Hermann Obrist**, *Le Coup de fouet*, tenture, 1892-1894

13. **Maurice Dufrene**, lampe en bronze, présentée en 1901 au Salon de la Société des artistes décorateurs.

15 autrichiens – Peter Behrens, Rudolf Bosselt, Paul Burck, Hans Christiansen, Ludwig Habich, Patriz Huber et Josef M. Olbrich – d'établir à Darmstadt une colonie d'artistes appelée Mathildenhöhe. Behrens en conçut tous les bâtiments à l'exception de la résidence d'Olbrich, qui la construisit lui-même. L'initiative du grand-duc s'inspirait du mouvement anglais Arts & Crafts, dont il avait certainement pris connaissance par l'intermédiaire de Baillie-Scott, qui avait conçu des meubles pour lui en 1898. Le groupe exposa pour la première fois à l'Exposition universelle de 1900 puis à Mathildenhöhe, au mois d'octobre de l'année suivante, lors de l'exposition inaugurale officielle intitulée « Ein Dokument deutscher Kunst » (un document de l'art allemand), et enfin à l'Exposition de Turin en 1902 et à l'Exposition de Saint Louis en 1904.

Darmstadt n'était pas la seule ville d'Allemagne à s'intéresser de près au mouvement anglais Arts & Crafts. Parmi les guildes d'artisans qui virent le jour dans les années 1880 et 1890, ce fut celle de Munich qui eut l'influence la plus considérable sur la création à venir. La Deutsche Werkstätte, fondée dans cette ville en 1897 par Karl Schmidt, était à l'avant-garde du mouvement international, pour qui le tournant du siècle correspondait au passage du concept d'arti-



15. **Peter Behrens**, maison à Mathildenhöhe, Darmstadt, 1901.

sanat à celui de production en série. La question avait été posée et clairement définie en Allemagne bien avant le reste de l'Europe, y compris l'Angleterre : la tradition de l'artisan individuel défendue par Morris devait-elle être soutenue, voire consolidée, ou bien devait-elle céder la place à une fabrication de type industriel fondée sur des composants standardisés (*Typenmöbel*) ? Cette question était bien sûr au cœur d'un autre débat auquel les artistes Art nouveau de l'époque se trouvaient confrontés : comment concilier (si tant est que cela fût possible) l'individu et la création industrielle ?

La fondation à Munich, en 1907, du Deutsche Werkbund scella le sort de l'artisan allemand. Même si ses effets ne se firent pas immédiatement sentir, le début de la Première Guerre mondiale fut décisif. Son fondateur, Hermann Muthesius (1861-1927), invita un groupe d'industriels à venir l'aider à formuler des normes pour une production de masse appropriée à la nouvelle ère de la machine. Rétrospectivement, il est clair que cette nouvelle donne constitua un véritable tournant dans l'histoire du « design » moderne. Si la portée du Werkbund dépasse largement le cadre de ce livre, il nous faut cependant remarquer que son idéologie fonctionnaliste et austère menait directement à celle de Gropius et du Bauhaus. D'ailleurs, l'école du Bauhaus, bien que fondée seulement une vingtaine d'années après la période faste du *Jugendstil*, semble beaucoup plus éloignée, dans le temps mais aussi de par ses concepts, de celui-ci que du Werkbund.

A Vienne, les préoccupations premières n'étaient pas les mêmes qu'à Munich. Aussi la question était-elle de savoir comment réunir l'art et l'industrie dans un combat commun contre la médiocrité de la production de masse plutôt que contre l'artisan lui-même. On pensait qu'un artisanat honnête et de qualité était bien plus essentiel au bien-être économique et moral de la nation que la production industrielle. Si l'artisanat pouvait se rallier aux moyens de production modernes – essentiellement la machine –, on pourrait alors maintenir la qualité et maîtriser les coûts afin de parvenir à un compromis acceptable – qui, même sans tirer le meilleur de ces deux domaines, constituerait au moins une combinaison efficace.

16 Otto Wagner (1841-1918), directeur de l'école d'architecture de l'académie des Beaux-Arts de Vienne, était l'éminence grise du mouvement sécessionniste fondé en 1897 – la Sécession devint la plus influente des diverses écoles progressistes ayant fleuri à Vienne vers 1900 et dont l'objet était de fomenter et de mettre en œuvre le changement. Wagner influença directement Josef Hoffmann et Koloman Moser, tous deux pionniers de la Sécession et membres du personnel de la Kunstgewerbeschule de la ville ; ils fondèrent en 1903 la Wiener Werkstätte, un ensemble d'ateliers coopératifs visant à réaliser une union au plus haut niveau entre l'industrie et l'art autrichiens. Fascinés par l'œuvre de Charles

Rennie Mackintosh, qui fut présentée lors de la huitième exposition de la Sécession en 1900 puis l'année suivante en Allemagne lors d'un concours intitulé « Haus eines Kunstfreundes » (la Maison d'un amateur d'art), Hoffmann et Moser cherchèrent à créer un langage décoratif viennois s'inspirant de celui du célèbre Écossais. Les fleurs et les nymphes gracieuses si appréciées par l'Art nouveau français et le *Jugendstil* allemand furent totalement rejetées au profit de lignes nettes et anguleuses, dominées par des motifs géométriques – notamment le carré, qui devint l'emblème stylistique d'Hoffmann, au point qu'il fut surnommé *Quadrat*-Hoffmann par ses collègues. Fritz Warndorfer fut sollicité pour financer le projet.

Affichant son mépris à l'égard des déclarations de Morris sur les besoins de l'homme moyen, la Wiener Werkstätte eut dès le départ pour objectif de servir une clientèle aisée, raffinée et cosmopolite. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, sa production se composa d'une gamme resplendissante de meubles, d'objets en métal, de céramiques, de textiles et de joaillerie, dont les motifs anticipaient les particularités stylistiques de la fin des années 1920 et des années 1930. Aujourd'hui encore, nombre de ces réalisations paraissent d'une incroyable modernité.

Le début des hostilités, en 1914, mit fin à ces réalisations exceptionnelles. La mort en 1918 de quatre des principaux acteurs de la modernité viennoise

16. **Josef Hoffmann,**
bureau, v. 1901.



– Gustav Klimt, Otto Wagner, Egon Schiele et Koloman Moser – signa la fin d'une ère glorieuse. Bien que la Wiener Werkstätte soit restée en activité jusqu'en 1931, sa production devint de plus en plus commerciale et frivole.

17 L'heureuse association entre un talent architectural visionnaire, d'une part, et une insatisfaction du public vis-à-vis du statu quo, d'autre part, créa à Glasgow, vers 1900, un climat favorable à un changement radical. Le nouveau mouvement artistique de la ville était dominé par Charles Rennie Mackintosh, un jeune architecte de l'agence John Honeyman & Keepie. Mackintosh introduisit un répertoire ornemental décoratif très personnel aussi bien dans ses bâtiments que dans les moindres aspects de leurs intérieurs. Ce répertoire reposait sur un style rigoureusement vertical rehaussé de roses, de pépins de pomme, d'arbres et de tulipes. Plus tard, il introduisit des représentations de jeunes filles éthérées sur ses papiers peints et ses tapisseries décorées au pochoir.

Herbert MacNair, un collaborateur de l'agence John Honeyman & Keepie, et les deux sœurs MacDonald, Frances et Margaret, assistaient Mackintosh – Frances épousa MacNair en 1899 et Margaret se maria avec Mackintosh l'année suivante. Ce groupe, qui devint internationalement connu sous le nom des « Quatre », créa le style de Glasgow, composante fondamentale du nouveau mouvement. Vienne, en particulier, devait largement emprunter à cette nouvelle tendance de l'ornementation. L'influence de Mackintosh sur le « design » du XX^e siècle fut phénoménale et assez disproportionnée au vu de sa brève carrière, qui pourtant éclipsa totalement celle des plus grands architectes du sud de l'Ecosse.

Une critique à propos d'une salle à manger de Mackintosh par un collaborateur anonyme de *Our Homes and How to Beautify them* (Nos maisons et comment les embellir) reflète parfaitement l'attitude générale des Anglais vis-à-vis de ses créations : « Le mouvement esthétique dans ses moments les plus fous n'a jamais atteint la moitié de cette folie-là [...]. Les fantaisies délirantes de "l'Art nouveau" écossais et continental risquent de faire de ce nouveau mouvement la cible des traits d'esprit des moqueurs et un motif de ricanement pour les sept-huitièmes de l'humanité, plus sains d'esprit. »

En fait, l'Ecole de Glasgow finit par disparaître en 1908, laissant les protagonistes du mouvement quelque peu désemparés par la perte de leurs commandes puis de leur célébrité. Mackintosh en souffrit plus que les autres. Il finit dignement ses jours dans le sud de la France où, à partir de 1923, il subsista pauvrement comme aquarelliste. Son œuvre architecturale sombra quasiment dans l'oubli pendant encore une quarantaine d'années.

Dès la fin des années 1890, des voix commencèrent à s'élever de part et d'autre contre les œuvres s'inspirant de l'Art nouveau, et en particulier contre leur mépris tenace pour le principe fondamental des arts appliqués, selon lequel



DAS SPEISE-ZIMMER

17. **Charles Rennie Mackintosh**, salle à manger conçue pour le concours « Haus eines Kunstfreundes », 1900-1901.

L'ornementation d'un objet doit toujours rester subordonnée à sa fonction. Cela provoqua, en 1905, un véritable tollé. Bientôt, un bataillon de critiques se constitua afin de parcourir et de surveiller de près les expositions annuelles de Paris, Bruxelles, Nancy et Munich. Il se donna pour mission de juguler l'exubérance irraisonnée du mouvement au nom de la logique qui, selon lui, était sacrifiée sur l'autel de la beauté.

Un premier avertissement avait été lancé au moment où le mouvement connaissait son apogée – lors de l'Exposition universelle de 1900 – par Charles Genuys, critique à *La Revue des arts décoratifs*, qui écrivit : « On déclare que cet Art, appelé Nouveau, substitue de nouvelles formes à celles qui sont passées de mode. On oublie cependant que comme ses prédécesseurs, il doit rester logique, bien construit et respecter les limites que lui imposent les matériaux employés. » Avec le recul, ce commentaire semble viser avant tout le mobilier présenté lors de l'Exposition, qui attira tout particulièrement le dédain des critiques. Ceux-ci qualifièrent de « bizarre », ajoutant qu'il s'agissait d'un « bazar », un pavillon tout entier de l'Exposition.

L'article de R. D. Benn publié dans *Style in Furniture* en 1904 est caractéristique du ton employé par les nombreux critiques qui défiaient dorénavant ouvertement les protagonistes de l'Art nouveau souhaitant que la légitimité de leur

mouvement soit reconnue : « En ce qui concerne cet "Art nouveau", on a pu dire avec quelque raison que, d'une part, la majeure partie de ce qui est véritablement novateur n'est pas de l'art et que, d'autre part, ce qui est de l'art n'est en rien nouveau ; je ne pense pas que l'on puisse résumer la situation de façon plus concise et plus exacte. »

Bien des années plus tard, en 1951, dans l'une des premières études rétrospectives sur le mouvement Art nouveau, Henry F. Lenning écrivit : « Après 1905-1906, l'Art nouveau en France et, par conséquent, en Belgique, perdit toute sa signification. Il s'éloigna vers d'autres styles, fut absorbé par le baroque moderne et cessa d'être un mouvement dynamique. Il ne faisait plus en lui-même l'objet d'expositions – on ne présentait plus que certaines de ses caractéristiques, tandis que le mouvement en tant que tel disparaissait rapidement de l'horizon créatif. » Il est intéressant de noter que le style baroque survécut pendant près d'un demi-siècle tandis que la durée de vie de l'Art nouveau ne dépassa pas une quinzaine d'années (de 1890 à 1905).

L'une des raisons de son rapide déclin réside dans le fait que ce mouvement avait en grande partie été promu par des individus extrêmement brillants – Horta, Gaudí, Mucha, Lalique et Gallé, pour ne nommer que certains de ses représentants les plus talentueux –, mais qui étaient éparpillés à travers toute l'Europe. Il devait plus son essor à des réalisations indépendantes, dispersées géographiquement et le plus souvent isolées, qu'à un système formel de cours tels que ceux dispensés à l'école des Beaux-Arts, qui auraient assuré un certain degré de continuité et de normalisation stylistique. En fait, l'essence même du mouvement – sa spontanéité et son excentricité débridée – ne pouvait ni être enseignée au commun des mortels, ni être copiée en toute impunité par n'importe qui. Ceci explique en partie le nombre important d'œuvres décoratives mineures – bibelots et autres accessoires ménagers – qui envahirent le marché entre 1900 et 1905, le plus souvent par le biais des Salons annuels parisiens. Quatre d'entre eux – le Salon d'Automne et les Salons de la Société des artistes français, de la Société nationale des Beaux-Arts et de la Société des artistes-décorateurs – furent le vecteur grâce auquel le travail de ces nombreux artisans-créateurs, attirés vers l'Art nouveau en raison de son style très reconnaissable et de son charme élégant, put toucher un large public, et ce d'autant plus que certaines manufactures de céramique et fonderies de bronze achetaient régulièrement le droit de reproduire en série les œuvres présentées dans les Salons.

La surabondance d'objets exposés dans les Salons annuels démontra clairement que la grande majorité des artisans-créateurs du mouvement Art nouveau n'était plus en phase avec un public de plus en plus critique qui, bien que lui ayant pardonné ses transgressions de jeunesse, n'en percevait plus maintenant que son aspect répétitif, éculé, et son manque total de retenue. Même les motifs les plus

connus et les plus appréciés de l'Art nouveau commencèrent à s'attirer les foudres du public : la ligne dansante omniprésente semblait maintenant se tendre jusqu'à venir étrangler les sensations du spectateur, et la jeune femme caractéristique de la Belle Epoque apparut soudain comme une incarnation du mal, sa longue chevelure flottante semblant dorénavant tourmentée plutôt que simplement ébouriffée ou emmêlée. Les clichés les plus flagrants du mouvement furent évidemment ceux qui subirent le plus fort rejet.

A partir de 1910, les seules traces qui subsistaient de l'Art nouveau à Paris ne furent plus perceptibles que dans l'hôtel Céramique, dont Jules Aimé Lavirotte venait d'achever la construction, et dans les compositions florales un peu passées qui traînaient encore dans les Salons annuels. C'était véritablement la fin du mouvement, et sa disparition s'expliquait aussi bien par des facteurs internes qu'externes. Les Salons étaient désormais saturés de créations quelconques, évocations stériles de styles anciens, tel le « Louis XV » qui connut un bref retour en grâce. Plus tard, de nombreux historiens, anticipant la grande spécificité de l'Art déco qui allait émerger dans les années 1920, en vinrent à considérer les années 1908-1914 dans la capitale française comme des années de « transition ».

En dehors de Paris, où son succès initial avait été moins marqué, le déclin du mouvement fut plus lent. Les critiques émanant de la presse et du public allaient de pair avec une réduction progressive de la production de mobilier et d'œuvres Art nouveau.

La Première Guerre mondiale tira un trait définitif sur cette période fin de siècle. Rétrospectivement, elle permit en tout cas aux critiques de fixer de façon nette une ligne de démarcation entre les conceptions décoratives du XIX^e siècle et celles du XX^e siècle. L'Art nouveau est aujourd'hui perçu comme un mouvement victorien qui, bien qu'à cheval sur deux siècles, n'était pas en phase avec les concepts et les développements du « design » moderne et appartient donc clairement à la période précédente.

On perçut rapidement que l'avenir du « design » du XX^e siècle était plus entre les mains des disciples du Werkbund allemand – Hoffmann, Behrens et Loos –, que de ceux de Gaudí, Guimard ou Gallé. La doctrine de l'expression artistique individuelle qu'avait formulé Van de Velde fut vite dépassée par la standardisation défendue par Muthesius. L'après-guerre devait ouvrir la voie à de nombreuses nouvelles écoles – le Bauhaus, De Stijl, l'Union des artistes modernes (U.A.M.) ou encore le Style international –, chacune ayant sa propre interprétation du « design » à l'ère de la machine et ses propres objectifs.

Plus d'un siècle après les débuts de l'Art nouveau, les observateurs d'aujourd'hui peuvent se permettre d'être beaucoup moins critiques que leurs prédécesseurs. Le sentiment d'avoir été trahi et ridiculisé qui prévalait alors vis-à-vis de ce mouvement et qui perdura jusqu'aux années 1950 se transforma en curio-

sité, puis en tolérance, avant de se muer en véritable estime. Les excentricités les plus folles de l'Art nouveau peuvent maintenant être perçues et comprises dans un contexte historique plus large. L'Art nouveau joua le rôle d'un anti-mouvement, d'un mouvement qui « renie » et qui, en théorie si ce n'est en pratique, permit à ses contemporains de se débarrasser des conventions dépassées de la société du XIX^e siècle et de préparer le terrain aux développements qui se succédèrent à un rythme effréné après 1918. Envisagé sous cet éclairage, l'Art nouveau constitue une sorte d'impasse s'écartant du courant principal de l'histoire de l'art et de l'architecture, mais dont l'importance est fondamentale.

Si l'on peut mesurer le succès d'un mouvement à l'aune de sa longévité sur le marché, la réussite de l'Art nouveau a été assurée par l'énorme intérêt qu'ont montré, ces dix dernières années, les musées et les collectionneurs (privés ou publics) dans l'acquisition des œuvres majeures d'artistes et de créateurs Art nouveau. Les salles des ventes sont envahies par des acheteurs à la recherche des œuvres maîtresses de cette époque, ce qui entraîne une flambée des prix et un retour en grâce des multiples manifestations de ce mouvement. Les publications et expositions récentes sur l'Art nouveau et sur ses représentants, ainsi que le regain d'intérêt de la part de l'architecture des années 1980 pour les ornements de relief et de surface, lui ont permis de reconquérir ses lettres de noblesse.

Architecture

Souvent sommairement écartée des histoires de l'architecture mondiale, l'architecture Art nouveau reste controversée malgré le regain de légitimité qu'elle connaît depuis une série d'expositions récentes dans les musées. On peut en partie trouver ses origines dans les écrits de Viollet-le-Duc, le théoricien français de l'architecture, dont les *Entretiens sur l'architecture* furent publiés en deux volumes en 1863 et 1872. Viollet-le-Duc utilisa sans complexe les matériaux modernes et se servit des nouvelles formes d'expression artistique afin de dépasser les limites des styles de construction anciens. Il doit son importance aux yeux des architectes de la fin du XIX^e siècle à une hypothèse qu'il avait émise et qui s'avéra prophétique, selon laquelle il était possible d'ériger une armature (un léger squelette de métal) et de la recouvrir d'une maçonnerie. Utilisée pour des structures voûtées ou en porte-à-faux, cette armature devait peu à peu faire disparaître les techniques traditionnelles de renforcement telles que les plafonds voûtés et les arcs-boutants. Trente ans plus tard, les travaux de Louis Sullivan, Victor Horta, Francis Jourdain et Auguste Perret témoignèrent du génie visionnaire de Viollet-le-Duc.

L'architecte belge Victor Horta fut l'un des plus brillants disciples de Viollet-le-Duc et certainement le premier à appliquer avec succès ses concepts dans le langage Art nouveau. Horta utilisa l'acier, qui était l'innovation la plus récente dans la construction de la fin du XIX^e siècle, comme armature pour ses structures. Sans tenir compte des conseils de son maître à penser, il choisit de mettre ces armatures en évidence plutôt que de les dissimuler, ce qu'il fit de manière provocatrice et avec beaucoup de fierté. Comme l'écrivit Maurice Rheims dans *The Flowering of Art nouveau* : « Ses maisons montraient leurs muscles et leurs viscères comme si un anatomiste avait dessiné un écorché vivant ; il laissait à nu tout ce que les architectes hausmanniens avaient eu un mal fou à dissimuler. » L'exemple le plus incroyable de ce parti pris fut la Maison du Peuple de Horta, une commande du Parti socialiste belge pour son nouveau siège, qui fut achevée en 1899 (avant d'être détruite en 1965-1966). L'intérieur du bâtiment révélait intégralement sa structure de poteaux métalliques, de poutres et d'impostes en pierre et formait, dans le style moderniste très prononcé de Horta, un ensemble qui s'harmonisait parfaitement avec les façades en verre et les balustrades.

18 Bien avant, en 1892-1893, Horta avait stupéfié la communauté internationale des architectes avec l'hôtel particulier qu'il avait conçu pour Emile Tassel, un ingénieur et industriel prospère de Bruxelles. Cette création semble avoir pris tout le monde de court. On dit même qu'un des anciens professeurs de Horta, Alphonse Balat, aurait fondu en larmes en la voyant.

Avec l'hôtel Tassel, Victor Horta porta immédiatement à maturité le concept Art nouveau dans l'architecture, le libérant du domaine assez restreint des arts décoratifs pour un champ d'action bien plus vaste. Les photographies qui ont survécu témoignent du véritable tour de force que représentait ce bâtiment tant par l'originalité de son architecture que par ses procédés ornementaux. En disposant ses vestibules à des niveaux décalés, Horta élimina les couloirs sans fin alors couramment utilisés, s'assurant ainsi que chacune des pièces devenait une entité indépendante. Une ligne sinueuse, unifiant l'intérieur de la construction et son mobilier, apportait continuité spatiale et fluidité. Cette ligne, pleine de grâce et de puissance, d'une légèreté aérienne, devint le célèbre *imprimatur* de Horta et le dénominateur commun de toutes ses constructions Art nouveau ultérieures, et en particulier des résidences qu'il conçut à Bruxelles pour Armand Solvay (1894-1898), Edmond Van Eetvelde (1897), O. Aubecq (1903) et pour lui-même (1898-1901) – maison aujourd'hui transformée en musée Horta. Parmi ces réalisations, la maison des Solvay sur l'avenue Louise, qui existe encore, reste l'entité architecturale de Horta la plus intégrée dans le paysage et la plus novatrice. On y trouve, outre celle de Viollet-le-Duc, d'évidentes influences rococos et japo-nistes, subtilement personnalisées et stylisées.

La clientèle de Horta appartenait à l'élite culturelle et à l'intelligentsia bourgeoise de la capitale belge. Cette avant-garde se composait principalement d'ingénieurs et d'anciens coloniaux qui, dans les années 1890, cherchaient à moderniser tous les aspects de la société, y compris le domaine de l'art. D'autres architectes relevèrent le défi et adoptèrent le répertoire Art nouveau, mais aucun n'atteignit la cohérence et l'intelligence de Horta. Son influence se manifeste de façon assez discrète chez Paul Hamesse, dans la façade qu'il conçut pour le grand magasin des Ets A. Ameke (v. 1903), chez Emile Van Averbek, qui adopta la ligne en coup de fouet de Horta pour la Maison du Peuple libérale d'Anvers (1898), et chez Paul Hankar. D'autres encore optèrent pour un modernisme plus hésitant, préférant le mêler aux influences traditionnelles ou à celles des beaux-arts. On retiendra dans cette catégorie Alban Chambon, Paul Cauchie, Antoine Pompe et Paul Saintenoy.

Il faut également signaler ici Henry Van de Velde, architecte autodidacte qui reçut la plupart de ses commandes en Belgique pour des résidences privées, dont Bloemenwerf (1895), sa propre maison à Uccle. Ses tentatives architecturales souvent surchargées, voire lourdes, et qui rappelaient beaucoup les réalisations



de Voysey, connurent plus de succès en Allemagne. Il y réalisa en effet la majorité de ses commandes inspirées de l'Art nouveau, au nombre desquelles figurent des intérieurs pour le Folkwang Museum (1899-1900) et l'Exposition de Dresde
19 de 1906. Deux ravissants intérieurs berlinois conçus pour le magasin de la compagnie de cigares Havana (1899-1900) et pour le salon de coiffure de François Haby (1900-1901) permirent de légitimer les créations architecturales de Van de Velde, domaine dans lequel il n'était jusqu'alors pas vraiment reconnu.

C'est à Paris que le travail de Horta pour l'hôtel Tassel eut le plus d'impact.
20 Hector Guimard fut prompt à adapter ses configurations serpentine à sa propre grammaire ornementale, qui était déjà très singulière. Le résultat fut une importante œuvre architecturale, réalisée dans un style organique plastique et luxuriant dont les bouches du métro parisien constituent aujourd'hui la partie la plus aisément identifiable. Érigées en 1900, celles-ci (particulièrement les entrées couvertes, comme celle de la porte Dauphine) rappellent à l'observateur l'influence folle de l'Art nouveau sur la capitale française au tournant du siècle.

Guimard utilisa les mêmes courbes végétales assez abstraites pour les éléments et le profil général de ses constructions et pour leur mobilier. Ses créations les plus remarquables furent le Castel Béranger (1894-1898), la salle de concert Humbert de Romans (1898), l'hôtel Roy (1898) ainsi que la maison Coilliot (1897-1900) à Lille. Imbu de sa propre notoriété, Guimard irritait cependant le milieu artistique en se définissant, dans ses entretiens avec les journalistes et sur sa carte de visite professionnelle, comme un « architecte d'art ».

Charles Plumet, en collaboration avec l'architecte d'intérieur Tony Selmersheim, choisit lui aussi, pour donner un aspect moderne à ses constructions, un style abstrait, curviligne et botanique. De toute évidence moins sûr de lui que Guimard, Plumet dissimulait son goût pour le modernisme derrière des effets de style XVIII^e. Qu'ils aient été intentionnels ou non, ses parti pris furent bien accueillis et, vers 1905, alors que l'Art nouveau commençait à tomber en disgrâce, l'ensemble de son œuvre architecturale fut épargné par les commentaires les plus sévères de la critique. Malheureusement, la majeure partie de ses commandes parisiennes, dont le très bel hôtel du Havre, la boutique de chocolats Kohler, la maison Cadolle et le restaurant Edouard, a aujourd'hui disparu. Partisan lui aussi d'un certain conservatisme, Jules Aimé Lavirotte conçut à Paris, vers 1900, quelques immeubles d'un modernisme discret, comme les résidences situées au 3, square Rapp (1899) et au 34, avenue de Wagram (1904).

Xavier Schoellkopf, diplômé de l'école des Beaux-Arts de Paris, se forgea une imagerie Art nouveau beaucoup plus rigoureuse que les autres architectes, si l'on
21 excepte Guimard. La maison qu'il conçut pour la chanteuse Yvette Guilbert, par exemple, constituait un pastiche absolument maîtrisé de motifs modernes. La critique jugea souvent que Schoellkopf, dont l'énergie se rapprochait parfois de



19. **Henry Van de Velde**,
le magasin de la marque de
cigares Havana, Berlin, 1899-
1900.

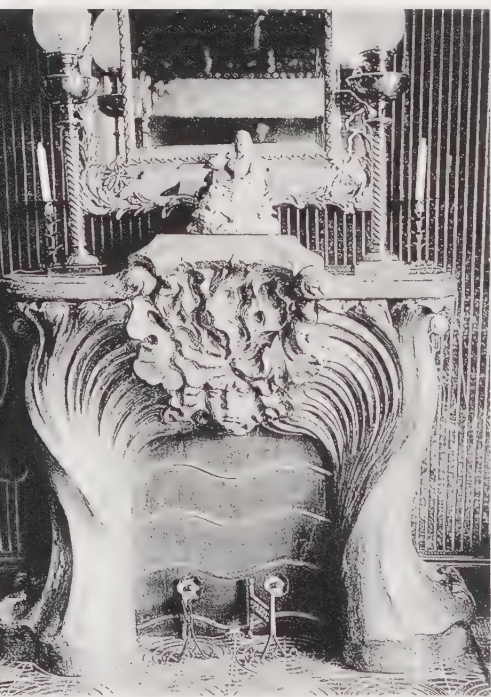


20. **Hector Guimard**, intérieur
de sa propre maison, située au
122, avenue Mozart, Paris,
v. 1910.

la surexcitation, s'était laissé entraîner vers le superflu par l'enthousiasme de sa jeunesse.

Un grand nombre des constructions Art nouveau les plus exubérantes de Paris furent conçues par des architectes relativement peu connus, travaillant avec de faibles moyens. On trouve dans cette catégorie de nombreuses brasseries, pâtisseries, restaurants et cafés. La plupart du temps, la commande ne concernait que la façade, mais parfois aussi, par exemple dans le cas de Maxim's (dont l'architecte, Louis Marnez, travailla en collaboration avec le peintre Léon Sonnier et de la bijouterie Georges Fouquet (construite par Alphonse Mucha), l'ornementation grand style de la façade se retrouvait à l'intérieur. Dans la même catégorie de projets commerciaux censés avoir une faible durée de vie, on peut citer également le pavillon d'Henri Sauvage pour la danseuse Loïe Fuller à l'Exposition universelle de 1900. L'architecte avait orné la façade avant du pavillon de la silhouette en plein relief de la danseuse américaine, qui surplombait l'entrée principale, et de rubans rayonnant autour de ses jupons sculptés en haut-relief.

De façon prévisible, à Nancy, le langage Art nouveau fut adopté par certains architectes pour que les bâtiments viennent compléter les intérieurs et les objets décoratifs qui apportaient une célébrité momentanée à l'Ecole de Nancy. Les créations les plus intéressantes furent celles d'Emile André, qui mêla dans une



21. **Xavier Schoellkopf**, cheminée créée pour la maison d'Yvette Guilbert, v. 1905.



22. Alphonse Mucha, façade de la bijouterie Georges Fouquet, Paris, v. 1900.

série de maisons nancéiennes un pittoresque provincialisme néogothique à des élans plus modernistes. Certaines d'entre elles, comme la maison Huot au 92-93A, quai Claude-le-Lorrain et celle du 30, avenue Sergent-Blandan (toutes deux construites en 1903), ainsi que sa villa « Les Glycines » (1902), subsistent aujourd'hui comme autant de monuments au bref engouement international que connut la ville. Les bâtiments conçus par Lucien Weissenburger et la société Biet & Vallin méritent également d'être mentionnés. La maison d'Henri Sauvage pour Louis Majorelle (1902) – la « villa Jika » – reste une curiosité architecturale de par le mélange dans ses lignes et son imagerie d'inspiration médiévale et Art nouveau.

A Vienne, Otto Wagner et ses talentueux élèves Hoffmann et Olbrich luttèrent 24 pour la modernisation de l'architecture. Les liens entre Wagner et le mouvement sécessionniste restent cependant ambigus, car si certaines de ses créations sont effectivement radicales, leur réalisation repose sur des structures aux formes traditionnelles. On peut citer par exemple son travail pour la Majolikahaus (1898), où des bandes ornementales de fleurs rouge vif aux tiges grimpantes rayonnent sur la façade, ou bien encore celui pour la gare de Karlsplatz (1899-1900), dont la façade



23. **Emile André**, maison du quai Claude-le-Lorrain Nancy, 1903.

est rehaussée, de façon tout aussi saisissante, d'une frise de tournesols stylisés.

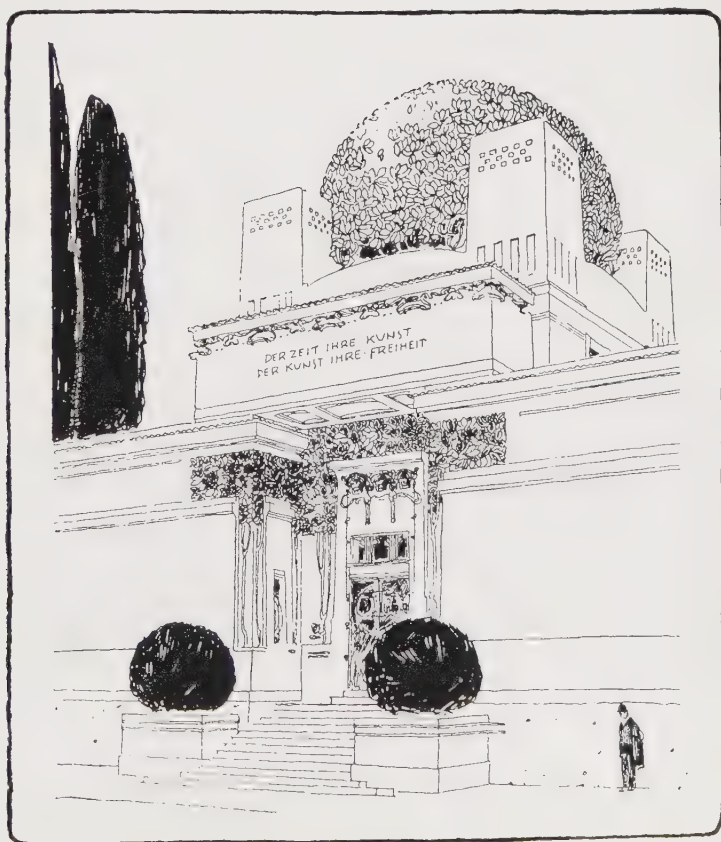
On peut distinguer deux périodes dans le style sécessionniste d'Olbrich. Ses créations architecturales initiales – de 1898 à 1904 – sont pleines de charme, très colorées, et parfois même presque facétieuses. Ses résidences privées – notamment les villas Friedmann (1898), Bahr (1899-1900), Stifft (1899) et la maison Berl (1899) – associent des lignes courbes et une utilisation abondante de motifs floraux aux couleurs vives pour l'ornementation des surfaces, évoquant aussi bien le style de Paris que le *Jugendstil* allemand. Le pavillon d'exposition de la Sécession qu'il conçut en 1898, bien que plus formel de par sa fonction, fait encore partie de la première période, et se caractérisait par un grand dôme recouvert de feuilles disposées à claire-voie. Les œuvres de maturité d'Olbrich témoignent en revanche d'un conservatisme croissant, à l'exception notable de la célèbre *Hochzeitsturm* (la Tour du Mariage) à Darmstadt (1905-1908).

Inspiré par Mackintosh, Hoffmann décida quant à lui après 1900 de remplacer les courbes et les fantaisies du nouveau mouvement par des verticales élancées et des surfaces lisses. A Vienne cependant, ses constructions antérieures dénotaient le même caractère intime et coloré dans leurs lignes courbes que les réalisations

d'Olbrich de la même période, comme le montrent les façades qu'il conçut en 1899 pour le magasin de bougies Apollo et la Haus auf der Bergerhöhe ainsi que l'aménagement intérieur du pavillon de l'Ecole d'artisanat de Vienne à l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Entre 1904 et 1910, cependant, Hoffmann évolua vers un style architectural de plus en plus austère, qui apparaît notamment dans ses créations pour le sanatorium Purkersdorf, situé à l'ouest de Vienne (1904), et la villa Beer-Hofmann (1906), dont les éléments ornementaux initiaux furent rigoureusement épurés, si ce n'est totalement éliminés.

La commande la plus spectaculaire de Hoffmann, exécutée en collaboration avec la Wiener Werkstätte entre 1904 et 1911, émana d'un jeune homme fortuné de nationalité belge, Adolphe Stoclet. Ayant reçu carte blanche pour créer une 25
somp tueuse résidence moderne sur l'avenue de Terveuren, dans la banlieue bruxelloise, Hoffmann ne ménagea pas ses efforts pour fournir une véritable vitrine aux nouveaux ateliers viennois. Il en résulta un hôtel particulier austère et formel, constitué d'une superposition de cubes recouverts de marbre, rehaussés aux angles par des moulures en cuivre repoussé. Pour l'intérieur du bâtiment

24. Josef M. Olbrich, dessin pour *Ver Sacrum* du pavillon d'exposition de la Sécession, Vienne, 1898.



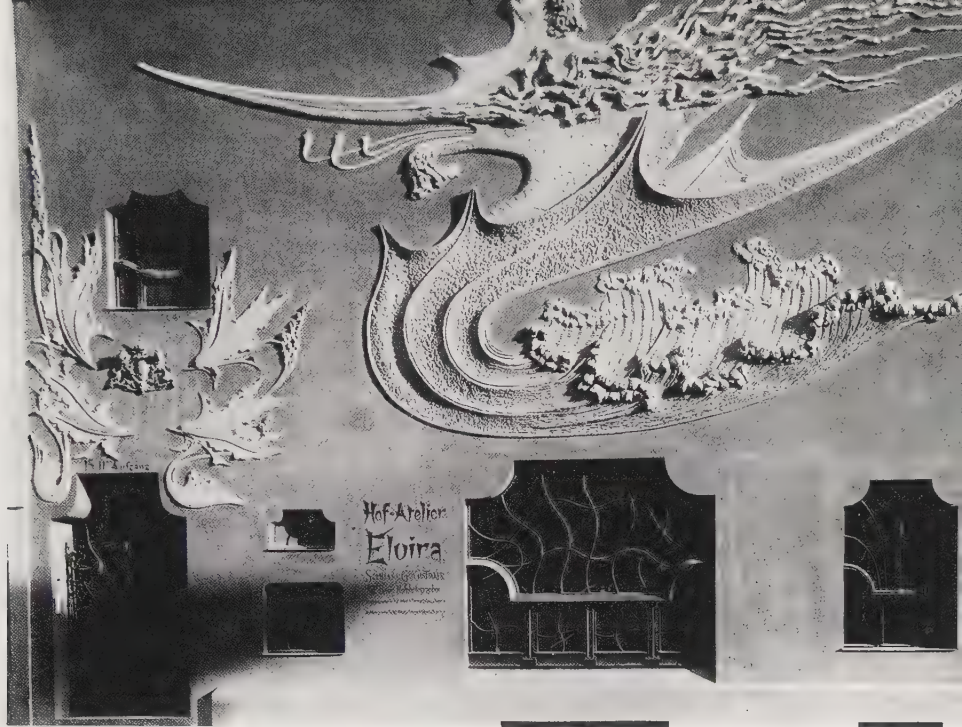
(qui a survécu dans son état d'origine), Hoffmann déploya toute la gamme des talents créatifs et du savoir-faire des ateliers viennois. Les panneaux muraux de Gustav Klimt pour la salle à manger – des mosaïques de marbre, d'or et de pierres semi-précieuses – donnaient le ton au caractère somptueux recherché par Hoffmann pour l'ensemble de la demeure

Le palais Stoclet prouva de façon tout à fait concluante que la légitimité du nouveau mouvement ne se fondait pas uniquement sur les courbes ou une ornementation fantaisiste, et que les matériaux précieux et les verticales inflexibles convenaient tout aussi bien pour un logement que pour un immeuble commercial.

- 26 En Allemagne, à la fin du XIX^e siècle, l'atelier Elvira, un studio de photographie munichois (1897-1898) construit par August Endell, représentait aux yeux des traditionalistes non seulement l'une des manifestations les plus vulgaires du mouvement *Jugendstil* émergeant mais aussi une preuve éclatante de son aberration.

25. **Josef Hoffmann**, salle à manger du palais Stoclet, Bruxelles, 1904-1911. Les décorations murales sont de Gustav Klimt.





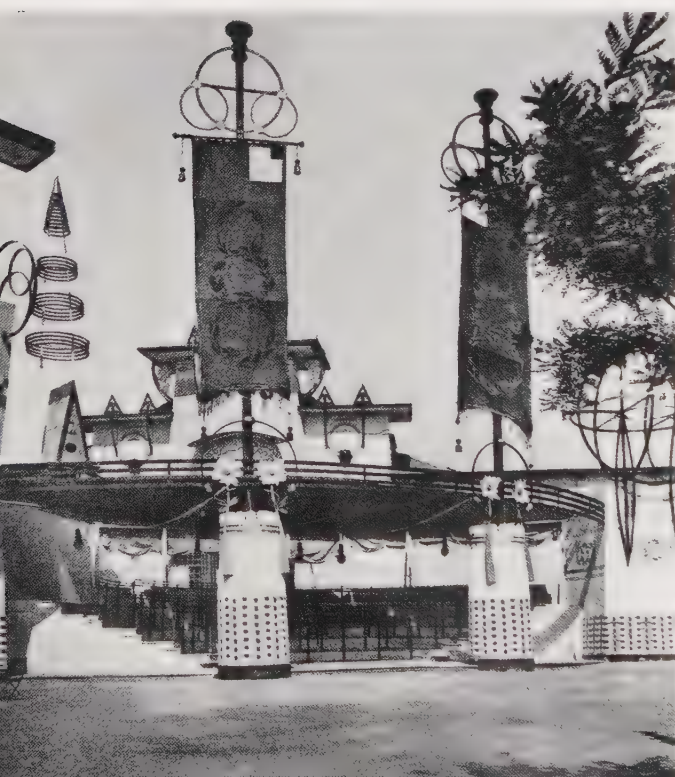
26. **August Endell**, façade de l'atelier Elvira, Munich, 1897-1898.

Les décorations de l'extérieur du bâtiment, comme celles de l'intérieur, furent abondamment publiées dans les magazines d'art de l'époque ; les décorations extérieures, notamment, sont des réalisations asymétriques mal conçues, voire hideuses, flottant de manière improbable et arbitraire en travers de la façade ; certains critiques ont cherché à leur trouver des antécédents dans les œuvres de style rocaille. Pour la plupart des commentateurs, le problème résidait dans l'absence de lien direct entre cette ornementation fantastique et le bâtiment, conçu de façon très conventionnelle. Par la suite, les constructions conçues par Endell dans le langage moderniste, notamment la salle de spectacle du Buntess Theater à Berlin (1901), furent beaucoup plus cohérentes, mais son nom resta associé de façon négative à son travail moderniste pour l'atelier Elvira.

Le *Jugendstil* était en vogue partout ailleurs dans le sud de l'Allemagne et en particulier à Darmstadt, où Olbrich et Behrens appliquèrent ses concepts aux maisons qu'ils conçurent vers 1900 pour la colonie de Mathildenhöhe. L'engouement de Behrens pour le nouveau mouvement fut de courte durée puisqu'en 1904, il abandonna la ligne courbe, avant de devenir encore plus radical, dans son rejet de toute forme d'ornementation architecturale, qu'Adolf Loos à Vienne.

La contribution de l'Italie au *Stile Liberty* dans le domaine de l'architecture se limite essentiellement aux créations flamboyantes de Raimondo d'Aronco pour les bâtiments principaux et les allées du site de l'Exposition de Turin en 1902 (les entrées, la rotonde centrale, le pavillon des beaux-arts, la galerie du mobilier, etc.). D'autres architectes participèrent au nouveau mouvement avec des réalisations pleines de fougue inspirées des Salons parisiens mais aussi de l'éclectisme des beaux-arts alors en vogue en Italie. Le palais Castiglioni de Milan (1903) et la villa Romeo (également à Milan, 1908), conçus par l'architecte Giuseppe Sommaruga, témoignent du soutien spontané que les Italiens apportèrent à la dernière tendance à la mode de la décoration. Ailleurs, une poignée de constructions isolées – pour la plupart des résidences privées – reflètent la brève popularité du *Stile Floreale* en Italie : la villa Ruggeri de Brega à Pesaro (1902-1907), la maison Galimberti de Bossi à Milan (1905) et le pavillon Broggi-Caraceni de Michelazzi à Florence (1911).

Vers 1900, l'architecture progressiste s'aligna en Angleterre sur le mouvement local Arts & Crafts plutôt que sur les développements Art nouveau continentaux. Renonçant aux expérimentations audacieuses, voire téméraires, et se méfiant de tout ce qui pouvait avoir un succès commercial, la communauté architecturale avant-gardiste anglaise opta pour un style pré-Art nouveau éminemment



27. Raimondo d'Aronco.
pavillon de la musique à
l'Exposition de Turin, 1902

28. Giovanni Michelazzi.
pavillon Broggi-Caraceni
Florence, 1911



raisonnable, modéré et simple, dans lequel la triomphale remise au goût du jour de l'artisanat était tout à fait manifeste.

Voysey, dont le style de construction cultivait la qualité rustique recherchée par un grand nombre de ses collègues, résuma l'attitude anglaise vis-à-vis du mouvement européen dans un article publié dans *The Magazine of Art*: « L'Art nouveau ne mérite certainement pas d'être qualifié de style. N'est-ce pas tout simplement le travail d'un grand nombre d'imitateurs ayant pour seul guide une folle excentricité ? D'honnêtes hommes sans doute, fourvoyés dans l'idée que l'Art est une débauche de sensualité plutôt que l'expression de la *pensée* humaine mêlée aux sentiments, et gouvernés par un profond respect envers quelque chose de plus haut que la nature humaine. » Il n'y eut donc pas, si l'on prend pour référence les œuvres de Horta et de Guimard, à proprement parler d'architecture Art nouveau en Angleterre.

Plus au nord, cependant, les tentatives de Mackintosh pour faire évoluer le style seigneurial écossais fascinèrent les écoles modernistes qui émergeaient alors en Autriche et en Allemagne. Ses créations pour l'école d'art de Glasgow (1896-1909), la Hill House à Helensburgh (1902-1903), les quatre salons de thé de Miss Cranston à Glasgow (entre 1897 et 1904) et Windyhill à Kilmacolm

(1900-1901) témoignent de ses efforts non seulement pour développer de nouvelles formes architecturales mais aussi pour unifier l'extérieur et l'aménagement intérieur de ses constructions. S'il avait limité ses expérimentations aux seuls bâtiments – en particulier à sa recherche d'un système asymétrique de répartition des masses et de fenêtrage –, il se serait épargné les foudres des critiques anglais (ainsi que celles d'un grand nombre de leurs homologues écossais). La légitimité de ses contributions à l'architecture elle-même fut reconnue, notamment sa capacité à créer une valeur esthétique indépendante pour ses éléments architecturaux dans le rôle qu'ils jouaient entre les surfaces homogènes et les surfaces non-homogènes. En revanche, son choix d'une grammaire ornementale purement décorative fut globalement jugé inacceptable.

Aujourd'hui, lorsqu'on examine les intérieurs de Mackintosh qui ont survécu, ou les dessins de ceux qui ne furent jamais réalisés, il est difficile de comprendre la profonde indignation qu'ils soulevèrent à cette époque. Certains de ses motifs décoratifs peuvent être considérés, à juste titre, comme bizarres ou inquiétants – en particulier les représentations fantomatiques de jeunes femmes éthérées qui apparaissent très souvent sur ses frises et ses panneaux de mobilier (Mackintosh et ses trois collègues de Glasgow finirent d'ailleurs par être connus sous le nom de « Spook School », l'Ecole des spectres). Il semble cependant que ses choix radicaux en termes de verticalité et d'articulation spatiale des intérieurs – en rupture totale avec les lignes courbes et les entrelacs qui prévalaient alors sur le continent – ne furent jamais reconnus à leur juste valeur.

En réaction à la perte de son indépendance à la fin du XVIII^e siècle – époque à laquelle elle fut annexée par l'Espagne –, la Catalogne connut un renouveau culturel et politique dans les années 1870. A Barcelone, des architectes de premier ordre étaient très engagés dans l'émergence du mouvement séparatiste. Lluís Domènech i Montaner et José Puig i Cadafalch, deux des plus grands architectes de Barcelone, exprimaient leur opposition à l'autorité espagnole en rejetant les styles de son patrimoine historique.

La recherche d'un nouveau style architectural catalan aboutit au *Modernismo*, une relecture régionale appelée neo-Mudéjar, qui incluait des formes et des techniques décoratives mauresques, comme les surfaces carrelées formant des motifs par contraste avec la brique des bâtiments. En 1904, Puig commenta en ces termes la récente révolution architecturale :

Un art moderne fondé sur nos propres formes traditionnelles, embellies par les magnifiques propriétés des nouveaux matériaux, et qui trouve des solutions aux problèmes d'aujourd'hui à travers un esprit nationaliste. Nous y avons injecté quelque chose de l'exubérance décorative de notre tradition médiévale, chargée d'un parfum presque mauresque et d'une qualité vaguement orientale.

29. Charles Rennie Mackintosh,
salon de thé de Buchanan Street,
Glasgow, 1897.



Ce fut le travail collectif de visionnaires indépendants, ainsi que de leurs pré-
décesseurs plus conservateurs – une collaboration entre maîtres et disciples.
Une véritable renaissance littéraire, sociale et historique nous accompagna
dans cette démarche.

Aujourd'hui, l'architecture catalane du début du siècle continue à rendre dif-
ficile toute classification, à l'image des réalisations de son maître brillant et
énigmatique, Antoni Gaudí i Cornet. Né dans la région de Tarragone (dans la
petite ville de Reus ou dans ses environs), Gaudí associait à l'origine un néo-
gothique très respectable au *Modernismo*. Cependant, vers 1900, il développa
peu à peu une approche qui allait devenir une constante dans son travail, en
s'efforçant de mélanger d'ingénieuses solutions structurelles à des effets déco-
ratifs attrayants – comme le montre par exemple la Casa Calvet (1898-1904).
La logique tranquille de ses structures – qui se caractérisent par des systèmes
originaux de supports et de renforcements internes – sous-tend toujours un
déchaînement de couleurs ornementales ainsi que d'abondants effets décoratifs.

30 Avec leurs surfaces biomorphes et les ondulations de leurs murs, ses constructions les plus connues – la Casa Batlló (1904-1906) et la Casa Milà (1906-1908) – donnent l'impression d'être des organismes vivants. En réponse à l'inévitable controverse que provoquèrent leurs formes distordues, Gaudí se défendit en arguant que les lignes droites n'existaient pas dans la nature. Le parc Güell (1900-1914) et la chapelle Santa Coloma de Cervelló (1898-1914) finirent d'asseoir sa réputation de génie excentrique, principalement guidé par sa ferveur religieuse et nationaliste. L'édifice le plus célèbre de Gaudí, la cathédrale de la Sagrada Família, souligne à quel point il est difficile d'avoir une approche critique cohérente de son architecture, car si les parties basses de la façade empruntent à la fois au *Modernismo* et au naturalisme, les pinacles de la construction s'inspirent quant à eux de configurations gothiques.

D'autres architectes construisirent à Barcelone des édifices d'inspiration Art nouveau, en particulier Domènech, dont les créations pour la Casa Thomas (1895-1898), la Casa Lleó Morera (1905) et le Palau de la Música Catalana (1905-1908), témoignent de son enthousiasme, qui reste cependant assez contenu, pour le nouveau mouvement. Mais cette époque reste avant tout marquée par Gaudí, et les expérimentations de ses contemporains nous paraissent aujourd'hui bien timides et sans grande pertinence.

Si les développements des tendances modernistes de l'architecture américaine du début du siècle peuvent par certains aspects être rapprochés des créations européennes, le parallèle reste difficile à faire. Certes, le fait que Louis Sullivan ait opté pour une grammaire ornementale extrêmement dense aux formes végétales luxuriantes pour décorer ses nouvelles constructions le rapproche beaucoup de Guimard, de Sommaruga et d'autres artistes européens, mais il l'utilisait généralement pour de grands bâtiments commerciaux de ligne classique. Sans leurs ornements, ces édifices ne répondent pas aux critères de l'Art nouveau, même si leurs parties inférieures sont recouvertes d'un enchevêtrement exquis de feuillages aux couleurs vives sculptés en bas-relief. L'ornementation apparaît donc comme détachée du reste. Nikolaus Pevsner aborda cette question dans *Les Sources de l'architecture moderne et du design* à propos du Guaranty Building de Sullivan (1894-1895) : « Par sa technique et sa verticalité vigoureuse, il annonce le XX^e siècle, mais son ornementation minutieuse et compliquée le rattache à l'Art nouveau. » Cette analyse se vérifie pour les autres bâtiments de Sullivan, dont le Wainwright (Saint Louis, 1890-1894), le Schiller (1891-1893), le Bayard (New York, 1897-1898), la bourse de Chicago (1893-1894) et le grand magasin Carson Pirie Scott de Chicago (1899-1904). Si, de par ses choix en matière de textures, de motifs et de couleurs, Sullivan appartient bien à l'Art nouveau, il n'en est pas de même pour la répartition des masses qui reste tout à fait traditionnelle dans ses immeubles. A l'occasion de l'achèvement





31. **Louis Sullivan**, ornements en fer forgé pour le grand magasin Carson Pirie Scott, Chicago, 1899-1904.

- 31 des travaux du magasin Carson Pirie Scott en 1904, H. W. Desmond fit ce commentaire très juste dans le magazine *Architectural Record*

Car, il faut bien le comprendre, M. Sullivan est notre seul moderniste. En outre, c'est un enfant du pays [...] le premier architecte américain. Dire qu'il a inventé un nouveau style serait sans doute exagéré, mais il a en tout cas élaboré et fait évoluer une forme d'expression hautement artistique pour la décoration des surfaces, qui est en totale adéquation avec le squelette d'acier de la construction américaine [...]. Voici donc l'Art nouveau originaire des Etats-Unis et nourri de problématiques typiquement américaines

Sullivan est véritablement le seul architecte américain à pouvoir être cité au nombre des artistes Art nouveau. D'autres, au premier rang desquels il faut citer Frank Lloyd Wright et Greene & Greene avec l'Ecole de la Prairie ou le style Bungalow, initièrent des configurations architecturales très intéressantes, mais l'on considère désormais que leur travail entre dans le cadre du mouvement Arts & Crafts.

Mobilier

Au cours du XIX^e siècle, les fabricants européens de mobilier, et en particulier les Français, prirent l'habitude de recycler différents styles d'époque, sans hésiter parfois à mélanger des périodes différentes de l'ébénisterie du XVIII^e siècle. Autrement dit, on pouvait trouver une commode Boulle de style Louis XIV, montée sur des pieds cylindriques fuselés Louis XVI, eux-mêmes rehaussés de sabots Louis XV en chrysocale. Ce style portait le nom ironique de « tous les Louis », et les critiques en déploraient le manque inhérent de créativité. Ainsi, Michel Chevalier, président du jury international de l'Exposition universelle de Paris en 1867, écrivit : « En contemplant les monuments de notre art qui auront survécu, les historiens du futur nous prendront pour un peuple extravagant, dont la vie se partageait entre la tradition grecque, la Renaissance italienne et le XVIII^e siècle des Bourbons, sans jamais être vraiment la sienne. »

La situation était à peu près la même dans toute l'Europe. Seul le style Biedermeier, qui apparut vers 1815 en Allemagne et en Autriche, fut l'occasion de quelques innovations, même s'il reprenait en fait très clairement les lignes du mobilier classique. En Grande-Bretagne, les Anglais de l'époque victorienne appréciaient énormément les ornements, comme le en témoignent les fauteuils et les bureaux couronnés de barres ajourées et aux tiroirs ornés de frises que leurs propriétaires plaçaient généralement dans des intérieurs encombrés au point d'en être étouffants.

Ce sont principalement des architectes qui les premiers exprimèrent leur mécontentement vis-à-vis de ces tendances dominantes, donnant ainsi l'impulsion nécessaire au changement. Non seulement, comme nous l'avons vu, la ligne organique en « coup de fouet » se répandit sur les façades des bâtiments, mais les intérieurs furent, pour leur part, intégralement conçus pour s'harmoniser avec l'extérieur. L'architecte et critique d'art Francis Jourdain sut très bien définir les débuts d'une coopération fructueuse entre artistes venus de diverses disciplines dans un article qu'il écrivit en 1899 pour *La Revue d'art* sur le mobilier moderne : « Aujourd'hui, l'architecte marche main dans la main avec l'artiste, le sculpteur, le graveur, le musicien, l'homme de lettres et le décorateur. Tous partagent la même vision, le même objectif esthétique commun et le même idéal. »

En ce qui concerne les Français, la critique principale adressée à la grammaire ornementale Art nouveau était qu'elle violait en matière d'ameublement le



32. **Georges de Feure**, canapé présenté dans le pavillon Bing à l'Exposition universelle de 1900

patrimoine culturel national dont la France était si fière. L'un des problèmes fondamentaux était que le nouveau mouvement allait à l'encontre des règles de base de l'ébénisterie : un meuble devait avant tout être bien conçu et fonctionnel, et seulement alors pouvait-on commencer à le décorer. Les créateurs de meubles du tournant du siècle mirent au contraire l'accent sur la décoration. A l'apogée de l'Art nouveau, un meuble pouvait par exemple ressembler à un buisson (ou à un arbre) en fleurs : ses pieds prenaient l'apparence de racines, sa structure celle d'un tronc avec ses branches principales et ses fleurs. Et comme si cela ne suffisait pas, diverses horreurs entomologiques – scarabées, libellules ou punaises – servaient de poignées pour les tiroirs ou de décorations sculptées, lesquelles étaient placées un peu partout. Les puristes s'insurgèrent contre les pires excès des créations Art nouveau, ignorant les chefs-d'œuvre plus disciplinés de Louis Majorelle, Eugène Gaillard ou Victor Horta, entre autres, dans lesquels les limites traditionnelles n'étaient pas transgressées.

Heureusement, les commentaires n'étaient pas tous négatifs, ni dirigés contre tous les créateurs de mobilier Art nouveau. Le critique G. M. Jacques, qui avait dénoncé le « règne de la terreur » qu'exerçait le nouveau mouvement, trouva ravissant le mobilier que présenta Georges de Feure à l'Exposition universelle de 1900 :

Le travail de Georges de Feure caractérise parfaitement l'esprit de la maison Bing. Ce n'est pas l'œuvre d'un révolutionnaire : il n'est pas question de



33. **Emile Gallé**, table libellule, v. 1898.

tout renverser ni de tout mettre sens dessus dessous, de faire table rase sur un passé respectable et d'éliminer les règles de la géométrie. Il s'agit, au contraire, d'un vrai retour à la nature, celle-là même que les premiers innovateurs, exaltés par leur élan destructeur, avaient complètement perdue de vue. Chaque meuble de Georges de Feure est, avant tout, un travail d'ébénisterie bien fait, honnête et sans prétention.

A Paris, Bing et Meier-Graefe, qui possédaient tous deux des galeries spécialisées dans l'Art nouveau, défendirent le nouveau mouvement avec ardeur, et certains critiques – Gustave Soulier en particulier – en firent la promotion dans leurs comptes rendus des Salons annuels. Dans la ville de Nancy dont il était originaire, Gallé généra un flot abondant d'écrits et de discours visant à promouvoir l'utilisation de la nature pour embellir le mobilier. Dans les rangs des enthousiastes, on peut encore citer les frères Goncourt, Roger Marx ou Emile Nicolas, tous d'éminents critiques d'art originaires de Lorraine. Dans le reste de l'Europe, les commentaires étaient plus nuancés. Mais les critiques étrangers qui couvraient les Salons parisiens et les expositions internationales – en particulier ceux de *The Studio* et de *Deutsche Kunst und Dekoration* – passaient plus de temps à déplorer le manque de talent de leurs compatriotes qu'à s'en prendre aux Français.

L'une des plus belles réussites de l'époque Art nouveau fut le concept d'ensemble appliqué au mobilier. Avant 1900, les meubles étaient le plus souvent conçus individuellement et s'intégraient tant bien que mal dans le manque total d'harmonie des intérieurs types du XIX^e siècle. Si l'on pouvait généralement acheter les sièges en série, il fallait cependant rechercher séparément les tables, les sellettes et les vitrines devant compléter la salle de réception. Aucun thème d'ensemble n'unifiait les intérieurs : les salles du Bethnal Green Museum à Londres et du Metropolitan Museum of Art à New York qui présentent les différents styles de mobilier à travers l'histoire montrent à quel point l'éclectisme était alors de rigueur. Le concept de décoration « intégrée » issu de la philosophie Art nouveau entraîna un changement radical : une pièce devait désormais être conçue dans sa globalité, ce qui obligeait les créateurs de meubles à faire preuve d'une bien plus grande diversité.

Vers 1905, tandis que l'éclat de la Belle Epoque se ternissait, la vie reprit son cours normal et monotone. Non seulement le train de vie de la bourgeoisie avait fortement diminué, mais la réduction des revenus avait également touché les classes moyennes ; aussi, la nécessité de produire des meubles moins coûteux et fabriqués industriellement se fit ressentir. Le défi fut immédiatement relevé par les créateurs allemands, autrichiens et hollandais. Les ébénistes français refusaient quant à eux l'idée d'une baisse de la qualité, ce qui permit à leurs voisins nordiques de faire une percée sur le marché domestique. A la fin de 1902, la



34. **Jacques Gruber**, cabinet, décorations plaquées et verre gravé à l'eau-forte, v. 1902.

Chambre syndicale de l'ameublement organisa son premier Salon des industries du mobilier au Grand Palais, à Paris, avec un triple objectif : stimuler l'industrie locale du mobilier sur le faubourg Saint-Antoine, faire évoluer le goût français et combattre l'avancée des détaillants étrangers. Pendant le Salon, les manufactures françaises furent invitées à participer à un concours de mobilier bon marché. De nombreux créateurs Art nouveau, dont Mathieu Gallerey, Georges de Feure, Henri Rapin et Théodore Lambert, répondirent à cet appel. Des panneaux floraux ciselés, placés sur des cadres rectangulaires, remplacèrent alors les moulures somptueuses et les décorations sculptées qui étaient à la mode cinq ans auparavant : la tendance avait changé et l'économie était devenue le nouveau mot d'ordre.

En France, l'Ecole de Nancy régnait sur la création et la fabrication du mobilier Art nouveau. Il est d'ailleurs assez incroyable qu'une ville de province ait pu concentrer, en un si bref laps de temps, un tel nombre d'ébénistes talentueux, parmi lesquels on peut citer Louis Majorelle, Emile Gallé, Jacques Gruber, 33, 34 Eugène Vallin puis, dans la jeune génération, Camille Gauthier, Henri Hamm, Louis Hestaux, Laurent Neiss et Justin Férez. On peut en outre inclure dans

cette liste l'architecte Art nouveau Emile André, qui conçut une gamme exquise de meubles s'harmonisant avec ses constructions extérieures. Victor Prouvé, qui était omniprésent, participait aux créations et fournissait des conseils techniques, tandis que de nombreux autres artisans se chargeaient des accessoires d'ameublement : Alfred Finot, Ernest Bussière et Ernest Wittmann étaient spécialisés dans les sculptures ornementales, Charles Fridrich et Fernand Courteix dans les étoffes et les textiles, les frères Daum dans la verrerie et Lombard dans le travail du cuir.

La caractéristique principale du mobilier Art nouveau nancéen réside dans l'utilisation de la nature – et, plus précisément, des fleurs et de ce qui les constitue – comme thème décoratif central. Nulle part ailleurs on ne chercha à obtenir un rendu aussi réaliste. A Paris, les végétaux apparaissaient comme des abstractions raffinées, tandis qu'en Allemagne et en Autriche, la référence à la nature était encore plus lointaine, si ce n'est totalement absente.

Louis Majorelle fut le maître incontesté du mobilier Art nouveau. Ce jugement, exprimé par les critiques de l'époque, paraît aujourd'hui, avec le recul, encore plus évident. Doué d'un sens inné de la forme et d'une incomparable virtuosité technique, il fut à la fois artiste et artisan, concepteur et technicien. Entre 1898 et 1908, ses années les plus fertiles, tous les meubles qu'il introduisit sur le marché étaient véritablement stupéfiants. Toutes périodes confondues, peu de créations peuvent être comparées au raffinement du bureau
35 « Orchidées » en bois d'amarante et de palissandre, complété par deux lampes aux corolles de verre créées par les verreries Daum, qu'il réalisa en 1903. L'horloge de parquet qu'il exposa en 1901 était d'une grâce tout aussi remarquable. Nombreux furent ses chefs-d'œuvre rivalisant avec le travail des maîtres de l'ébénisterie du XVIII^e siècle. Cependant, après 1908, la qualité connut en France une chute vertigineuse. La décision fut prise de mécaniser les ateliers, ce qui signa la fin des extravagances. Le temps de l'audace et de la luxuriance des montures en chrysocale en forme de nénuphars et d'orchidées était révolu ; à la place, on se mit à fabriquer un large éventail de mobilier grand public très légèrement sculpté.

Dès 1885, Emile Gallé ouvrit un atelier de marqueterie et d'ébénisterie parallèlement à sa verrerie, marquant ainsi le début d'une opération commerciale qui devait se prolonger bien longtemps après sa mort en 1904. Comme il l'avait fait pour sa verrerie, il industrialisa cet atelier en 1894 en mécanisant divers stades de production. L'atelier pouvait ainsi produire quotidiennement des meubles de petite taille tels que des tables à thé, des paravents, des sellettes, des tables gigognes et des guéridons. Ce n'est que dans les années 1890 que les meubles de plus grande envergure – étagères, vitrines et ensembles décoratifs complets – firent leur apparition. Sa production plus tardive, à partir de 1900, était infiniment



35. Louis Majorelle, bureau « Orchidées », 1903.

plus sophistiquée, ce qui nous rappelle que Gallé avait commencé à créer des meubles bien longtemps après s'être spécialisé dans la verrerie (v. 1874), et que sa parfaite maîtrise technique ne put donc pas être atteinte au même moment dans les deux domaines. Le lit qu'il conçut en 1904, *Aube et crépuscule*, et que l'on considère de fait comme sa dernière création, montre qu'à la veille de sa mort, il était au seuil d'une nouvelle phase déterminante dans la conception de mobilier.

Contrairement à Nancy, Paris ne connut ni école ni groupe dominant. La ville était en fait trop vaste et trop éclectique pour que les arts décoratifs soient dominés par un seul et unique thème. De plus, la plupart des protagonistes de l'Art nouveau évoluaient avec une assez grande liberté de style par rapport au mouvement, d'autant plus que les Salons les maintenaient en contact avec les dernières grandes tendances. Seuls Carabin et Guimard réussirent à totalement se débarrasser des conventions.

41, 38

De façon très récurrente, les revues d'art de l'époque témoignent du grand nombre d'ébénistes qui fabriquaient, régulièrement ou par intermittence, du mobilier Art nouveau. Leur nombre, près d'une cinquantaine, indique à quel point la capitale française fut influencée par ce mouvement entre 1895 et 1905. Parmi ces créateurs – et sans parler de la société Diot qui produisait un large éventail de meubles de différents styles –, on peut citer entre autres Eugène Belville, Albert Angst, Léon Bénouville, Louis Bigaux, Joseph Boverie, Rupert

36, 40



36. Léon Bénouville, coin
d'un salon, v. 1902

37. Abel Landry, chaise
conçue pour la Maison
moderne, 1901

38. Hector Guimard, fauteuil
en paille, v. 1902

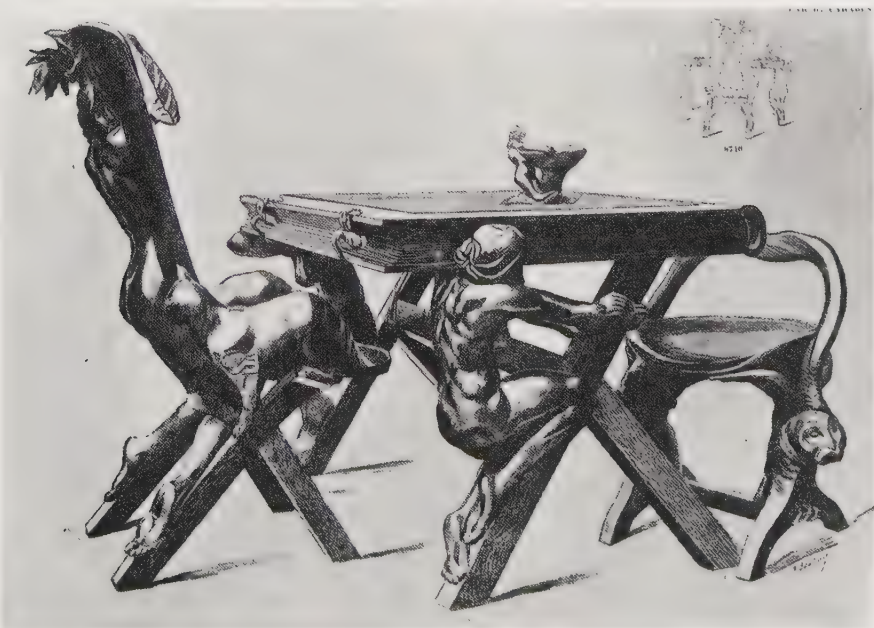




39. Eugène Gaillard, étagère d'entrée, réalisée en collaboration avec Paul-Emile Mangeant, v. 1902.

40. Edouard Colonna, table à thé, v. 1900.

41. Rupert Carabin, esquisse pour la table, le fauteuil et la chaise en noyer présentés à la Société nationale des Beaux-Arts, 1896.





Carabin, Edouard Colonna, Georges de Feure, Eugène Gaillard, Hector Guimard, Théodore Lambert, Abel Landry, Georges Nowak, Charles Plumet, Tony Selmersheim, Pierre Selmersheim et Henri Sauvage.

Pour la plupart des créateurs, les Salons annuels étaient une occasion inestimable de présenter leurs dernières œuvres. De fait, ils devinrent quasiment un passage obligé : les critiques s'éloignaient rarement du Champ-de-Mars ou du Grand Palais et les commentaires qu'ils publiaient étaient souvent synonymes de succès ou bien d'oubli. Parmi les autres lieux servant de tremplin à une carrière de créateur de mobilier Art nouveau, on peut également mentionner la Maison Art nouveau de Bing et la Maison moderne de Meier-Graefe, les expositions du groupe de l'Art dans Tout (anciennement les Cinq, puis les Six) et, bien sûr, l'Exposition universelle de 1900.

A Bruxelles, ce sont les architectes qui les premiers conçurent des meubles Art nouveau. Comme le notait J. G. G. Watelet, en 1971, dans *Discovering Antiques* : « La caractéristique principale du mobilier belge de cette époque réside dans sa qualité architecturale, qui s'explique de deux façons : tout d'abord, le mobilier était généralement conçu pour correspondre à un schéma architectural précis et non véritablement pour lui-même. [...] Ensuite, le mobilier de cette époque peut être qualifié d'architectural car il est principalement l'œuvre d'architectes. » Trois créateurs dominent cette période – Horta, Van de Velde et Serrurier-Bovy –, et chacun d'entre eux concevait ses intérieurs de manière à ce qu'ils soient en totale harmonie avec les bâtiments qui les abritaient. On peut également citer Paul Hankar, Georges Hobé, Antoine Pompe et Georges Lemmen qui, tous, exposèrent aux Salons des Vingt. Edouard de Grauw, un tisserand, créa également, en collaboration avec l'architecte d'intérieur François König, un mobilier d'inspiration Art nouveau.

Concepteur au départ d'immeubles résidentiels, Horta dut d'abord persuader ses clients de le laisser renoncer à la tradition, non seulement en ce qui concernait la forme et la décoration de leur maison, mais aussi pour le mobilier. Sa ligne architecturale très reconnaissable se retrouvait ainsi dans son mobilier, mais sans jamais atteindre la liberté de ton exceptionnelle de ses piliers, de ses chapiteaux à colonnades ou de ses lustres. Les meubles créés par Horta étaient personnalisés pour chaque client, et chaque commande apportait de nouveaux défis qu'il s'employait à relever. Aucune de ses créations n'était conçue pour être reproduite industriellement.

Gustave Serrurier-Bovy, l'aîné d'une famille de détaillants en mobilier, établit son entreprise d'architecture et de fabrication de meubles au 38, rue de l'Université, à Liège. Il reçut une de ses premières commandes en 1887 d'un hôpital universitaire. Il en exécuta ensuite un grand nombre, mais ce n'est qu'après sa présentation d'une « chambre d'artisan » au premier Salon de La Libre Esthé-

tique en 1894 que sa carrière prit véritablement son essor. Cet ensemble était caractéristique de ses derniers travaux, où plafonds et murs aux couleurs vives venaient compenser la simplicité provinciale de son mobilier. Ses meubles alliaient une solidité rustique à d'agréables courbes Art nouveau. La philosophie de Serrurier-Bovy resta la même pendant de nombreuses années : selon lui, le charme d'une pièce résidait dans les éléments qui la délimitaient, c'est-à-dire les papiers peints au pochoir, les rideaux peints à motifs floraux, les carreaux de cheminée en faïence, les boiseries murales et les vitraux. Ses thèmes favoris – la carotte, la fleur en ombelle et le mimosa – se retrouvaient sur tous les supports. La surface de ses meubles, cependant, était laissée nue, probablement pour éviter de jurer avec un environnement aux couleurs aussi vives

C'est en tant que peintre impressionniste et pointilliste accompli qu'Henry Van de Velde se tourna vers les arts appliqués et l'architecture. N'hésitant jamais à exprimer son opinion, il fustigea l'éclectisme des intérieurs du XIX^e siècle dans *Formules de la beauté architectonique moderne*, où il dénonce « tout ce que l'ébénisterie démente des siècles passés a amassé dans les chambres et les salons [...] Ce sont des cortèges de faunes, de bêtes apocalyptiques ou simplement menaçantes ; d'amours bénévoles et hilarants, lubriques ou serviables ; de satyres promus à l'office d'avoir toujours les joues gonflées pour déchaîner le vent ! ». En



43. **Victor Horta**, poignée de porte en bronze, détail d'un placard, fin des années 1890

44. **Gustave Serrurier-Bovy**, chambre à coucher v. 1902.



réaction, il se concentra avant tout sur l'interaction entre les lignes sinueuses et les espaces vides. Ses premiers essais en matière d'ameublement, en particulier les meubles qu'il conçut pour sa propre maison, la villa Bloemenwerf, à Uccle, avaient malgré leurs lignes fluides quelque chose de médiéval dans leur aspect.

Une sélection des premiers meubles de Van de Velde fut présentée dans un article exhaustif du premier numéro de *L'Art décoratif* en 1898. Certains de ses meubles – des fauteuils ornés de tissus de sa propre conception, un pare-feu en verre peint, une coiffeuse, une bibliothèque, un bureau ministre ou un divan recouvert d'un tissu en chintz signé William Morris – ainsi que quelques pièces d'ameublement conçues pour Bing témoignent d'une influence Art nouveau contenue, qui transparaît surtout dans les pieds de ses fauteuils, où quelques coups de fouet et volutes anticipent les créations plus matures de son style 1900.

L'Allemagne fut le premier pays à affronter véritablement les conséquences de la mécanisation et de son inévitable avatar, la production de masse. La conscience de l'impact de la machine sur la création et, plus spécifiquement, de ses limites dans le domaine de la décoration – c'est-à-dire son incapacité à reproduire les décorations sculptées et plaquées d'un sculpteur sur bois ou d'un marqueteur talentueux – détourna de nombreux créateurs des ornements floraux assez exubérants caractéristiques du mobilier belge et français.



45 Peter Behrens, chaise de salle
à manger, chêne 1902

On chercha une alternative viable, c'est-à-dire des créations où le côté fonctionnel, plutôt que la décoration superficielle, serait le critère esthétique. Les numéros de l'époque de *Innendekoration* et de *Kunst und Kunsthandwerk* montrent que le langage Art nouveau n'avait suscité aucun élan spontané et enthousiaste chez les créateurs allemands, contrairement à ce qui se passait chez leurs voisins. Il y eut bien quelques exceptions, mais elles outrepassèrent la mesure. Les quelques meubles véritablement *Jugendstil* d'August Endell, Peter Behrens et Bernhard Pankok paraissent excessivement exubérants, pour ne pas dire incohérents, si on les compare à ce que pouvaient faire leurs collègues de la Sécession munichoise. Un critique de la revue *The Studio* fit ainsi remarquer qu'en 1901, il y avait « plus de sobriété et de discernement dans la décoration des galeries sécessionnistes que dans le mobilier français ».



46. **August Endell**,
fauteuil, 1899.

Si l'influence Art nouveau était loin d'être prépondérante, quelques meubles de créateurs allemands méritent d'être mentionnés. En Bavière, Richard Riemerschmid conçut une gamme de mobilier, des fauteuils principalement, dans le style Art nouveau. Des formes simples et rationnelles empruntaient parfois également une volute ou une spirale au vocabulaire Art nouveau. Bernhard Pankok, installé à Munich lui aussi, donna une petite touche Art nouveau à certains de ses meubles, tout comme Hermann Obrist, dont les créations étaient réalisées, comme celles de Pankok ou de Bruno Paul, par les Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk.

Peter Behrens, un professeur d'architecture qui comptait parmi ses étudiants 45 le célèbre trio constitué par Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier, créa

pour sa part quelques meubles assez peu conventionnels, notamment le mobilier destiné à sa propre résidence dans la colonie d'artistes de Mathildenhöhe, à Darmstadt. D'autres de ses créations, comme les chaises du vestibule qu'il conçut pour le pavillon allemand de l'Exposition de Turin en 1902, faisaient preuve d'une certaine retenue, ce qui rejoignait la réticence générale des créateurs allemands à céder à l'engouement passager des Français pour le nouveau mouvement.

46 D'autres créateurs flirtèrent avec l'Art nouveau, parmi lesquels August Endell, qui conçut des fauteuils ornés de fleurons et de chapiteaux sculptés rappelant les meubles créés par Guimard pour le Castel Béranger. Otto Eckmann, membre de la Sécession munichoise, et Patriz Huber à Darmstadt choisirent une approche Arts & Crafts plus rigoureuse, tandis qu'à Dresde, Albin Müller associait, dans des structures rectilignes, des serrures et des gonds en laiton d'inspiration *Jugendstil* à des motifs floraux en arabesque. Otto Fischer, Johann Cissarz, le professeur Karl Gross et E. Schaudt travaillaient également à Dresde. A Düsseldorf, le professeur G. Oeder conçut une gamme de mobilier Art nouveau tandis qu'à Leipzig, F. A. Schütz faisait figurer dans ses catalogues de vente des séries modernistes.

Malgré sa formation d'architecte, l'Écossais Charles Rennie Mackintosh est aujourd'hui surtout connu comme créateur de meubles et, plus particulièrement, de chaises, ce qui est finalement assez ironique, puisqu'à l'origine, il considérait son mobilier comme le corollaire naturel et secondaire de ses constructions architecturales – il avait avant tout pour fonction de délimiter les espaces intérieurs où ses clients allaient passer le plus clair de leur temps.

En 1896, Mackintosh collabora avec George Walton à la conception de l'intérieur du salon de thé de Miss Cranston situé Buchanan Street à Glasgow. Le jeune Mackintosh n'était que l'assistant de Walton sur ce projet, mais c'est son style et son talent qui séduisirent avant tout Miss Cranston ; aussi reçut-il, l'année suivante, une commande à son nom pour le salon de thé d'Argyle Street. Combinant pour la première fois architecture et création de mobilier, il choisit de donner à tous les éléments – chaises, canapés, bancs, tables de jeu et porte-parapluies – une ligne audacieuse et des formes géométriques. Le profil architectural de ses créations ultérieures avait déjà commencé à mûrir en lui. Les longs
42 dossiers à barres verticales ou bien couronnés d'ovales ajourés faisaient écho aux contours linéaires et élancés de ses constructions. Le bois de prédilection de Mackintosh était le chêne, dont il faisait ressortir la richesse du grain par un vernis clair ou bien, comme il le fit plus tard – notamment pour l'Exposition de Turin –, par une lasure blanche.

A partir de 1897, le rythme des commandes de particuliers s'intensifia pour Mackintosh. Parmi elles, on peut citer le salon de thé d'Ingram Street et l'apparte-

ment de Main Street (1900), le Westel sur Queen's Place (1901), le Wärndorfer Musik Salon de Vienne et la Hill House d'Helensburgh (1902), la Hous' Hill (1903) et le salon de thé Willow (1904). Pour ces seules commandes, Mackintosh aurait semble-t-il conçu plus de quatre cents objets, des chaises à la coutellerie en passant par les services à condiment, avec le même souci du détail.

Toujours à Glasgow, la société Wylie & Lochhead produisit une vaste ligne de mobilier destiné aux classes moyennes, reconnaissable aujourd'hui par son style situé à mi-chemin entre l'Art nouveau et l'Arts & Crafts – elle tirait précisément son inspiration des deux. Le département de création de l'entreprise était supervisé par Ernest Archibald Taylor, George Logan et John Ednie. Deux autres créateurs talentueux de Glasgow, Herbert MacNair et George Walton, concurent quelques pièces modernistes, mais le génie de Mackintosh leur fit évidemment beaucoup d'ombre, et tous deux quittèrent Glasgow en 1898.

En Angleterre, les disciples de William Morris ne poussèrent pas la logique de ses enseignements jusqu'au modernisme, contrairement à l'Ecole de Glasgow et à Vienne. Vers 1900, les fabricants anglais de meubles s'accrochaient à des formes rappelant vaguement le XVIII^e siècle, qu'ils rehaussaient de motifs Arts & Crafts, en vogue depuis peu. A Londres, aucun des artistes-créateurs qui s'imposèrent dans d'autres domaines de la création Art nouveau (Ashbee et Voysey en particulier) ne s'aventura réellement, pour ce qui est du mobilier, au-delà de formes assez rustiques à la Burges ou à la Morris. Il n'y avait donc guère de différence entre ces meubles et ce qui avait été produit dans les années 1890 par la Guild of Handicraft ou l'Art Workers' Guild. Les toutes premières réalisations de Mackmurdo (sa fameuse chaise et un cabinet), avec leurs formes libres et leurs motifs végétaux, avaient anticipé la participation anglaise au mouvement Art nouveau européen, mais finalement les Anglais ne suivirent pas son exemple.

Au début, la Sécession viennoise s'inspirait des créations architecturales et du mobilier de Mackintosh. Son style très longiligne rencontrait un grand succès, mais les Sécessionnistes rejetèrent finalement assez vite son imagerie décorative assez chargée – ses roses symbolistes et ses jeunes vierges éthérées, notamment – au profit de leurs propres formes d'ornementation, dépouillées et achromatiques.

Les Autrichiens, et Josef Hoffmann en particulier, étaient à la recherche de leur propre identité nationale en matière de décoration. A partir de 1903, Hoffmann confia la réalisation de ses créations à Kohn et Thonet, des fabricants de meubles en bois courbé. Les premières d'entre elles, présentées dans un essai publié en 1901, *Simple Furniture* (Des meubles simples), révèlent l'influence de Mackintosh, mais son fonctionnalisme l'emporta finalement sur l'esthétisme de l'Ecoissais. A. S. Levetus écrivit en 1906, à propos du mobilier de Hoffmann : « La fonctionnalité est la condition première, mais il n'y a aucune raison pour que l'article le plus simple ne soit pas beau. Sa valeur ne réside pas simplement dans



47. Koloman Moser, fauteuil, bois de rose, érable et nacre, 1904.



48. Otto Wagner, chaise, bois de hêtre courbe contreplaqué et aluminium, 1903

le matériau, mais dans le fait que celui-ci soit bien pensé et bien traité, et dans la façon dont cela saute aux yeux de l'observateur [11]. »

Deux des plus importantes commandes qu'Hoffmann reçut dans le domaine de la décoration d'intérieur sont à l'origine de quelques-uns de ses plus beaux meubles. Pour la première, le sanatorium Purkersdorf près de Vienne (1904-1905), il créa une série de chaises de salle à manger élégantes, dont les dossiers constitués de barres ajourées étaient de forme ovale. La seconde commande (1907) provenait du Kabarett Fledermaus, l'un des rendez-vous favoris de la Vienne chic. Les meubles que créa Hoffmann pour ce lieu étaient incroyablement
49 simples et dépouillés : les chaises et les tables, très fonctionnelles, avaient pour jointure des boules et étaient peintes très sobrement en noir et blanc. Le cabaret, qui fêta son ouverture avec un spectacle d'Oskar Kokoschka, *The Spotted Egg*, fut bientôt plus fréquenté par les étudiants en architecture intérieure que par les passionnés de théâtre. Ces chaises sont désormais des grands classiques du mobilier du XX^e siècle.

47 Étroitement associé à Hoffmann, Koloman Moser était un artiste devenu concepteur de meubles. Parmi ses créations, qui étaient généralement réalisées par Kohn, on mentionnera un ensemble pour salle à manger en acajou et syco-

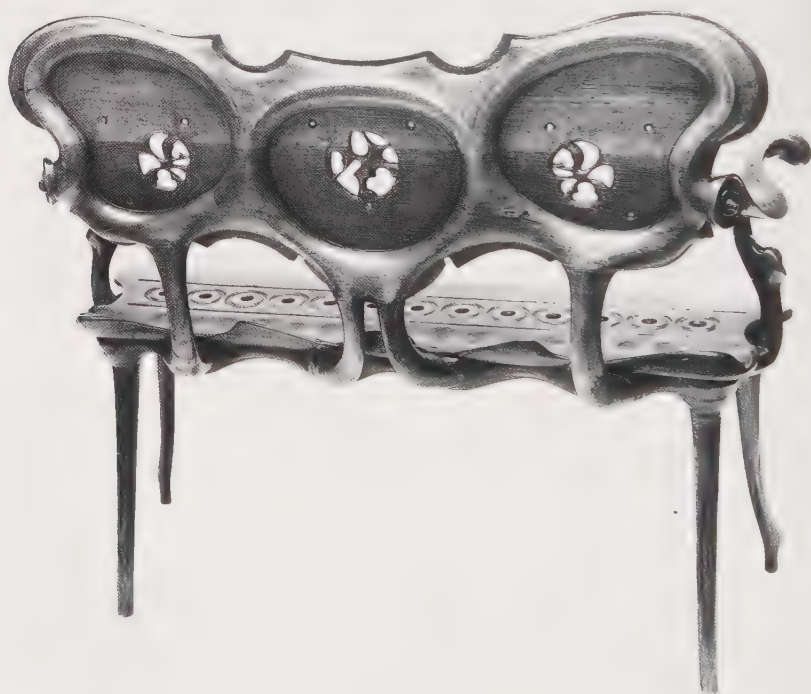


more incrusté de laiton et des chaises en hêtre peintes en blanc et montées sur des pieds en aluminium. Ses objets de plus petite taille, tels que ses sellettes à plusieurs plateaux carrés en métal et ses bougeoirs, sont souvent très difficiles à distinguer de ceux de Hoffmann. Parmi les créateurs qui avaient adopté pour leur mobilier le style moderniste caractéristique de la Wiener Werkstätte, on
48 peut également mentionner Otto Wagner, Josef M. Olbrich et Adolf Loos.

Antoni Gaudí ne créa quant à lui que des meubles destinés aux intérieurs de ses propres constructions. Bien que la plupart d'entre eux aient été exécutés en chêne juste équarri, ils portent la marque de son génie excentrique. En 1878, l'année où il rencontra son futur client Eusebio Güell y Bacigalupi, Gaudí créa son premier meuble : il s'agissait d'un bureau qu'il se destinait à lui-même ; son étrange structure baroque qui intégrait des étagères fermées aux formes arrondies ainsi que deux colonnes de tiroirs montées sur des pieds fuselés anticipait sa rupture future avec les conventions.

Le talent architectural de Gaudí lui assura de nombreuses commandes. En 1885, il commença la décoration de la maison de Güell, située calle Conda de

50. **Antoni Gaudí**, banc en chêne pour la Casa Calvet, 1898-1904.





51. **Gaspar Homar**, lit double et table de chevet, acajou et décor rapporté plaqué, v. 1904.

Asalto, à Barcelone. Parmi les éléments du mobilier, dont le style défie toute classification, se trouvaient une étrange chaise longue en forme de haricot, ornée de petites touffes de tissu, qui rappelait la coupe transversale de la coquille chamberée d'un nautilus, ainsi qu'une coiffeuse. Une chaise dont les accoudoirs rembourrés s'achèvent en dragons sculptés montre qu'il adhéra quelque temps aux conventions de la création de meubles ; ce n'est qu'à partir de 1898, lorsqu'il commença à travailler sur la Casa Calvet, que l'on peut clairement percevoir sa rupture définitive avec la tradition. Les dossiers en forme d'écusson des chaises et des bancs de chêne sont percés de motifs qui ressemblent à des feuilles de trèfle. On retrouve la désinvolture pleine de défi d'un Guimard dans la liberté de forme de ces meubles, ainsi qu'une sorte d'indifférence à la Mackintosh dans leur finition quelque peu rudimentaire. Les prie-Dieu que Gaudí réalisa pour la chapelle de la Colona Güell (dont les travaux commencèrent la même année) associent éga-

50

lement une dimension visionnaire à un travail du bois rigoureux. Ses créations pour la Casa Battló datent de 1906 ; les banquettes, conçues pour deux ou sept personnes, étaient des variations à partir des modèles de la Casa Calvet.

- 51 Mis à part Gaudí, seuls trois autres créateurs catalans mobilisèrent leur énergie dans la création de mobilier Art nouveau : Alejo Clapés Puig, Gaspar Homar et Juan Busquets.

- 53 Comme en Espagne, le mobilier Art nouveau fut dominé en Italie par une seule personnalité, Carlo Bugatti, qui fut décrit en 1903 par le critique Maxime LeRoy comme « un génie isolé dont le talent pour le bizarre défie toute forme de classification ». La lecture que Bugatti fit de la nouvelle tendance artistique donna une œuvre tout à fait singulière de par son incroyable mélange d'influences architecturales hispano-mauresques et de motifs qu'il peignait avec des pousses de bambou japonais, entre autres détails exotiques. Pseudo-minarets



52. **Carlo Zen**, bureau, bois avec incrustations de nacre et montures en chrysocale, v. 1905.

53. **Carlo Bugatti**, psyché, bois de citronnier avec incrustations, v. 1900.



arabes et balcons fuselés à denticules forment les contours d'un mobilier entièrement conçu autour du cercle et de ses éléments, l'arc et la corde. La structure en bois était recouverte de motifs en forme d'insectes, ou d'éléments calligraphiques du Moyen-Orient en peau de chamois montée sur du métal repoussé, ou bien en laiton ou en étain plaqué. Des glands, seuls ou formant une guirlande, venaient renforcer l'aspect théâtral de l'ensemble. Les réactions divergèrent selon les critiques : certains étaient perplexes, d'autres enthousiastes ou bien scandalisés.

Le mobilier que présenta Bugatti à l'Exposition de Turin était radicalement différent de ses œuvres antérieures. Sa pièce « Escargot », l'un des quatre ensembles décoratifs exposés, mettait en évidence l'incroyable modernité de ses nouvelles créations ; à titre d'exemple, la courbe ininterrompue de ses chaises depuis les dossiers ajourés de forme circulaire jusqu'aux pieds, en passant par l'arrondi central, les faisait ressembler à des escargots. Le revêtement de velin beige pâle fait penser, à première vue, à du plastique, et donne l'impression que les chaises ont été réalisées en plastique injecté et moulé, alors que cette matière ne sera commercialisée qu'une cinquantaine d'années plus tard.

Personne en Italie n'essaya d'imiter le génie unique de Bugatti. Eugenio Quarti, un de ses collègues milanais et ami proche, adopta pour ses créations de meubles un style Art nouveau discret qui reprenait les volutes parisiennes. Un
52 autre ébéniste, Carlo Zen, développa un style Art nouveau flamboyant et tout en courbes qu'il présenta dans les expositions de l'époque.

On notera pour finir que si les artistes et artisans américains participèrent largement au mouvement Art nouveau – en particulier dans le domaine de la verrerie et de la céramique –, son influence dans le domaine du mobilier resta cependant très marginale aux Etats-Unis.

Peinture et arts graphiques

En raison de son influence ambiguë et souvent très marginale sur les beaux-arts, il est beaucoup plus difficile d'étudier l'Art nouveau dans ce domaine que dans les autres disciplines. Le mouvement correspondait plus à une recherche de lignes qu'au domaine de la peinture au sens traditionnel du terme, aussi s'incarna-t-il davantage dans des réalisations plastiques que sur la surface plane. Cependant, la plupart des éléments essentiels de l'Art nouveau, comme la simplification des formes, l'aplatissement de l'espace ou encore le pouvoir évocateur de la ligne courbe et ses affinités avec le symbolisme furent, en un sens, anticipés sur le papier et la toile avant d'être adoptés par les arts appliqués. S'il n'y eut pas d'école de peinture Art nouveau en tant que telle (et la plupart des historiens d'art s'accordent sur ce point), le mouvement était si tentaculaire qu'il eut un effet décisif sur un grand nombre d'artistes qui devinrent importants dans les années 1890, quelle que soit la direction que devaient prendre leurs travaux par la suite.

Au début des années 1880, l'impressionnisme était combattu sur différents fronts par des groupes aspirant à une nouvelle avant-garde et qui réagissaient contre la conception illusionniste de la forme et contre la dissolution de la ligne et de la surface qui en résultait. Deux nouvelles associations, les Vingt à Bruxelles et la Société des artistes indépendants à Paris, exercèrent une influence immense sur l'art post-impressionniste. Menées par les Français, les principales écoles de peinture européennes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles – les symbolistes, les préraphaélites anglais, les expressionnistes allemands, les Nabis et les Fauves – utilisèrent dans leur traitement de l'espace, de la couleur, de l'imagerie et de la composition des éléments qui étaient également utilisés par les représentants de l'Art nouveau. En général cependant, la peinture Art nouveau ne put rivaliser avec ces écoles car, bien que souvent très décorative, elle souffrait d'un vide intellectuel. Néanmoins, un examen rapide des écoles et des artistes importants de cette période révélera à quel point certaines des tendances dominantes du mouvement Art nouveau influencèrent l'œuvre de tous les artistes progressistes, quelle que fût leur affiliation stylistique ou leur orientation intellectuelle.

Le cas de Paul Gauguin est tout à fait caractéristique. En 1888, au retour d'un séjour à la Martinique, il s'installa à Pont-Aven, en Bretagne, où il put travailler

dans un relatif isolement, à l'abri de l'agitation parisienne. Gauguin croyait à la possibilité de suggérer sur la toile des idées et des expériences émotionnelles par des équivalents de couleur et de tracé, et cette foi est à l'origine du style de peinture connu, à partir des années 1890, sous le nom de symbolisme. De nombreux traits caractéristiques de l'Art nouveau y apparaissent clairement, et en particulier l'utilisation de contours abstraits très marqués ainsi que l'abandon des couleurs naturelles et des harmonies de teintes. Gauguin abandonna également la perspective et réduisit la profondeur de ses compositions à une surface plane sur laquelle les images étaient disposées en motifs rythmiques, ce qui nous rappelle une nouvelle fois l'influence envahissante du japonisme sur l'art européen de cette période. Il cherchait ainsi à suspendre la définition de l'objet afin d'exprimer sa seule valeur décorative en termes bi-dimensionnels. Gauguin fut rejoint par Emile Bernard et, plus tard, par Paul Sérusier, pour qui l'objectif de l'art était « le développement d'une idée sans que celle-ci soit exprimée »

Sérusier fut lui-même l'un des membres fondateurs du groupe qui se baptisa du nom de Nabis (« les prophètes »), et dont faisaient partie Denis, Bonnard, 55 Ibels et Ranson, bientôt rejoints par Vuillard, Roussel, Séguin et Vallotton

54. Paul Gauguin, *Aha oe feii ? (Pourquoi es-tu jalouse ?)*, huile sur toile, 1892





55. **Paul et France Ranson**, paravent pliant, broderie en soie et dessins au pochoir, v. 1892.

Denis définit en ces termes l'objectif des Nabis : « Un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs assemblées en un certain ordre. » La foi des Nabis en la primauté de la surface plane leur permit de ne pas se limiter à la toile du peintre et de s'intéresser à d'autres supports bi-dimensionnels comme les paravents, les vitraux, les affiches, les mosaïques et les décors de théâtre, tous réalisés dans la communauté de Pont-Aven. Jan Verkade, un autre membre du groupe, évoqua en ces termes l'entrée des beaux-arts et des arts appliqués dans le champ de la création Nabis : « Vers le début de l'année 1890, un cri de guerre fut lancé à travers les différents ateliers. Fini les chevalets ! A bas les objets inutiles ! La peinture ne doit pas usurper une liberté qui l'isole des autres arts. Il n'y a pas de tableaux, il n'y a que des décorations. » Une fois de plus, l'une des pierres angulaires de la philosophie Art nouveau – l'environnement artistique total – était adoptée avec enthousiasme par un autre groupe.

Les peintures d'Odilon Redon témoignent, elles aussi, de certaines sympathies pour l'Art nouveau. Proche des poètes symbolistes et, comme eux, s'inspirant du monde des rêves, Redon créait des compositions à la frontière de la réalité et du fantastique. Pour réaliser les contrastes qu'il souhaitait, il introduisit le noir comme couleur essentielle et utilisa des contours très marqués afin de structurer les formes de ses compositions.

Moins évidente, mais tout aussi importante, fut l'influence du pointilliste Georges Seurat, qui présenta son chef-d'œuvre, *Une baignade à Asnières*, au Salon des Indépendants en 1884. Contrairement aux impressionnistes, qui recherchaient un effet de vraisemblance, Seurat utilisait une composition linéaire dans ses peintures, afin que l'observateur prenne conscience de leur construction délibérée. Dans le contexte de l'Art nouveau, l'influence de Seurat fut directe et essentielle pour trois jeunes Belges membres du groupe des Vingt : Van de Velde, Lemmen et Van Rysselberghe. Tous trois devaient ensuite abandonner la peinture pour les arts appliqués. Ce fut surtout Van de Velde qui encouragea le développement d'un vocabulaire abstrait dans l'ornementation Art nouveau, aussi bien dans ses créations sur divers supports que dans ses écrits. Ses images, représentant des organismes fluides issus du règne végétal, et souvent composées dans un espace ambigu, invitent le spectateur à une lecture plus symbolique que littérale.

Le jeune artiste hollandais Jan Toorop, lui aussi membre des Vingt, était un ami du poète Maurice Maeterlinck, qui l'avait incité à travailler dans un esprit symboliste. Les dessins de Toorop du début des années 1890, comme *Les Trois Mariées*, sont empreints d'une atmosphère de tristesse et de mystère et utilisent des métaphores assez complexes. Aujourd'hui cependant, de telles compositions par trop sentimentales et obsédantes apparaissent moins réussies, dans le contexte de l'Art nouveau, que ses descriptions apparemment naïves de jeunes femmes. Pour celles-ci – *La Jeune Fille aux cygnes* (1892) par exemple – Toorop adopta une imagerie aux courbes riches et nerveuses dans laquelle la chevelure des jeunes filles se transforme en jeux rythmiques de lignes parallèles par elles-mêmes hautement décoratives. Toorop avait grandi en Indonésie, qui faisait alors partie des Indes orientales hollandaises, et l'influence des batiks javanais et du théâtre d'ombres se retrouve dans le style de sa maturité.

Jan Thorn-Prikker, un autre artiste hollandais, réalisa quelques peintures dans le même esprit. Il mettait cependant l'accent sur le symbolisme religieux, 56 comme dans *La Mariée* (1892), où une définition très nette laisse apparaître des images et des motifs qui se détachent au milieu de lignes courbes et de formes enveloppantes.

L'influence britannique sur les peintres belges et hollandais fut au cours des années 1880 et 1890 déterminante, notamment du fait de la participation

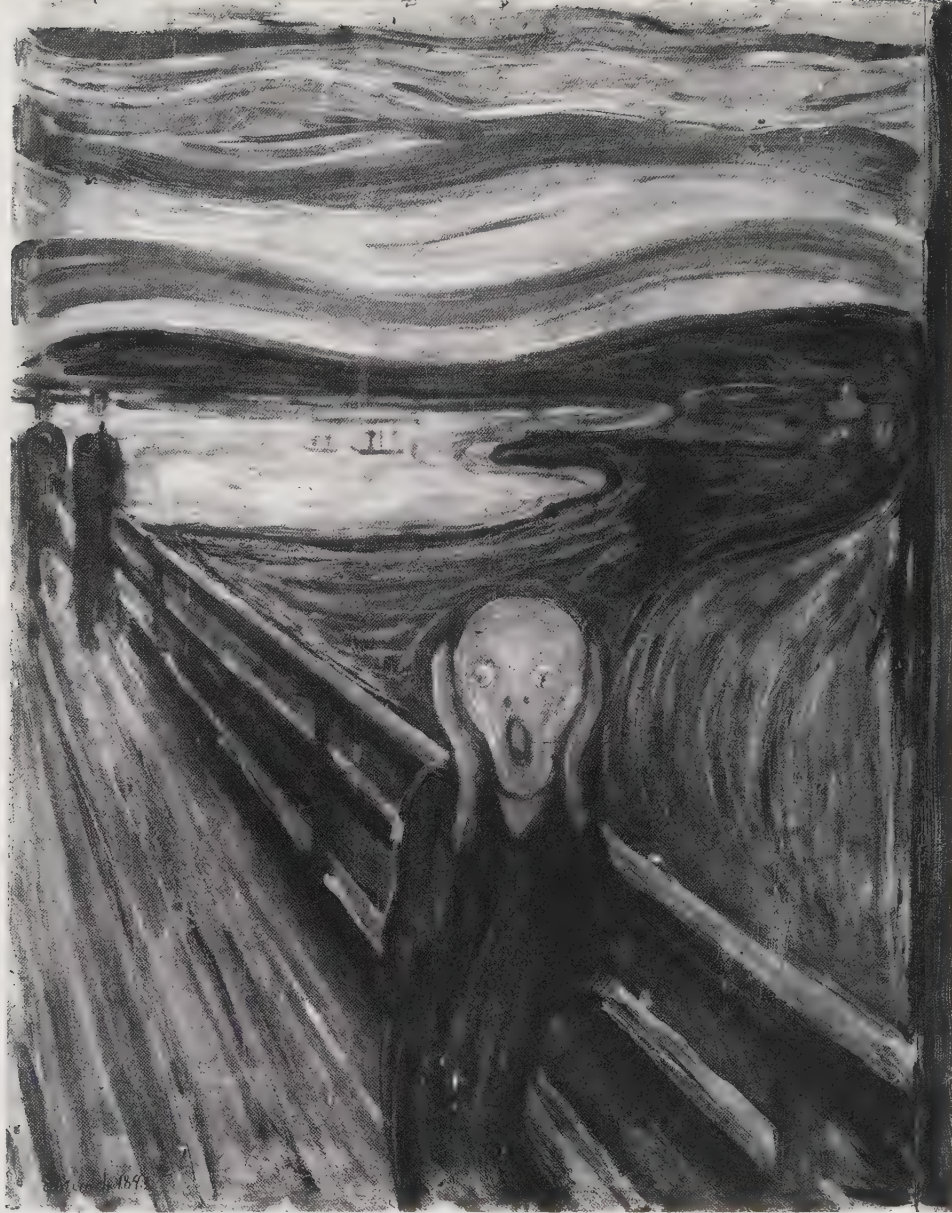


d'artistes tels que Whistler ou Beardsley, qui furent sollicités dès la création des Vingt. Le préraphaélite Edward Burne-Jones exerça une influence décisive de par son utilisation de la surface dans ses dessins très élaborés et de par le choix de ses sujets – souvent de douces jeunes femmes mélancoliques ou pensives qu'il représentait dans une palette de couleurs claires. L'influence de Burne-Jones, comme celle du symboliste français Gustave Moreau, est tout à fait évidente dans l'œuvre de l'artiste belge d'origine anglaise Fernand Khnopff, qui devint l'un des plus grands peintres symbolistes belges. Comme Toorop, Khnopff fréquentait Maeterlinck, et l'imagerie poétique de celui-ci trouvait souvent un écho dans ses compositions.

59 En 1900, Vienne pouvait s'enorgueillir d'avoir un artiste Art nouveau, si ce n'est le créateur Art nouveau par excellence : Gustav Klimt. Aucune autre œuvre n'incarna à ce point le mouvement : surfaces savamment décorées, courbes fluides et richesse ornementale, beauté éphémère et imagerie symbolique de la femme teintée de décadence. Klimt est surtout célèbre pour ses portraits allégoriques de jeunes femmes voluptueuses se détachant sur des arrière-plans aux textures somptueuses. Probablement inspirée par les mosaïques byzantines, son utilisation d'appliques, et notamment de paillettes, anticipait d'une certaine façon les collages d'aujourd'hui. Comme les Nabis, Klimt se dirigea très naturellement de la toile vers d'autres surfaces. Il créa, entre 1900 et 1903, de grandes décorations murales pour trois facultés de l'Université de Vienne, qui furent sévèrement censurées à leur inauguration, à cause du caractère radical de leur symbolisme. Ses paysages et ses compositions florales, formant une imagerie compacte et kaléidoscopique tout en courbes, associaient des éléments figuratifs à des ornements géométriques d'inspiration très libre.

Le Norvégien Edvard Munch fut probablement le plus doué et le plus intellectuel des artistes pratiquant le langage Art nouveau. Il exprima sa philosophie, en 1889, dans une formule qui devait bientôt apparaître comme un euphémisme au vu de sa conscience exacerbée des épreuves de la vie : « Les intérieurs remplis d'hommes qui lisent et de femmes qui cousent ne doivent plus être représentés. Il faut peindre des gens qui vivent, qui respirent et qui ressentent, des gens qui souffrent et qui aiment. » Les peintures de Munch traduisent, avec un minimum d'éléments descriptifs ou narratifs, l'atmosphère pessimiste qui régnait à la fin du siècle. Le critique Peter Selz a ainsi décrit l'impact de l'œuvre la plus célèbre de
57 Munch, *Le Cri* (1893) :

Un personnage se tordant de douleur émerge au premier plan, et sa forme convulsée est répétée à travers le paysage dans les lignes sinueuses du rivage et dans le rythme des nuages. La ligne courbe est fortement accentuée par son contraste avec la diagonale rectiligne et brutale qui coupe l'espace



57. **Edvard Munch**, *Le Cri*, huile sur planche, 1893.

imaginaire de la peinture. Le cri que le personnage principal semble pousser imprègne le paysage comme une pierre jetée dans l'eau crée des ondulations centrifuges. Munch a peint des sortes de vagues sonores et ces lignes font fusionner la figure humaine et le paysage pour exprimer une angoisse profonde qui suscite une réaction immédiate chez le spectateur.

Il est certain qu'aucun artiste Art nouveau ne parvint à appliquer ses thèmes principaux – en particulier, la sacro-sainte ligne – avec le même impact intellectuel. Entre les mains de Munch, la ligne devint l'authentique expression d'une implication psychologique profonde.

Les arts graphiques

Les applications de l'Art nouveau dans les différentes disciplines des arts graphiques – affiches, estampes, illustrations et typographie – connurent bien plus de succès que dans la peinture. Sa contribution à l'art de l'affiche fut particulièrement remarquable.

Tandis que le langage formel de l'Art nouveau se développait dans les années 1880, il s'exprima dans le domaine de l'affiche aussi naturellement que dans les autres disciplines artistiques. Cependant, il faut noter qu'une partie du langage Art nouveau fut en réalité directement inspirée de la technique de l'affiche. L'interdépendance et l'alliance manifeste entre le mouvement Art nouveau et le monde de l'affiche s'expliquent de fait par leur dette commune vis-à-vis d'une influence antérieure : celle des maîtres de l'estampe japonaise.

L'une des plus grandes différences entre l'art de l'affiche et la peinture réside dans le fait que l'affiche doit pouvoir se détacher de tout ce qui l'environne, puisque l'on aperçoit furtivement un panneau d'affichage au détour d'une rue. Cela nécessite des images claires et un message concis, visible de loin. Une méthodologie artistique précise fut établie afin de maximiser l'impact de l'affiche. Elle consistait en des harmonies de couleurs franches, des lignes rythmées et vibrantes, des images silhouettées et la subtile intégration du lettrage à la composition générale.

En France, dans les années 1880, l'art de l'affiche était déjà bien établi notamment grâce à Jules Chéret, l'un des pionniers de ce support. Il avait ouvert un atelier de lithographie à Paris dès 1866. Il était donc bien placé au moment de l'apparition de l'Art nouveau et réalisa la plupart de ses affiches modernistes (plus de mille créations) pour la promotion de produits de consommation tels que le combustible Saxoléine, le papier à rouler Job et l'apéritif Dubonnet. Sa maîtrise de la technique de l'affiche est évidente dans son utilisation dynamique de

FOLIES BERGÈRE



Fleur de Lotus

BALLET-PANTOMIME EN 2 TABLEAUX

DE M. ARMAND SILVESTRE

Musique de M. L. DESORMES

Mise en Scène de M^{ME} MARIQUITA

la typographie et dans son art d'isoler les images. Malheureusement, peu de ses affiches ont survécu ; conçues pour des panneaux d'affichage, la plupart d'entre elles furent arrachées et remplacées moins d'une ou deux semaines après leur apparition.

Les Nabis appliquèrent aux arts graphiques les théories de la composition picturale qu'ils avaient développées pour leurs toiles : les représentations devaient être épurées, et les perspectives éliminées ; les couleurs, mates et non réalistes, se juxtaposaient dans des combinaisons aux contrastes francs. A partir du milieu des années 1890, la plupart des Nabis, si ce n'est tous, réalisèrent des illustrations pour des livres ou des revues, ou bien des affiches pour les nouveaux théâtres parisiens, comme le Théâtre de l'Œuvre ou le Théâtre des Pantins. De tous les Nabis, Pierre Bonnard était sans doute l'affichiste le plus talentueux. Inspiré par les estampes japonaises, ses personnages étaient représentés en silhouettes et placés à l'extrême bord de ses compositions. Sa lithographie *France-Champagne* de 1894 fournit un remarquable exemple de ses créations sur ce support.

Henri de Toulouse-Lautrec s'inspira de certaines techniques ainsi que de l'imagerie des Nabis, avec lesquels il avait exposé en 1892, et les intégra à son style graphique très personnel. Il réalisa trente-deux affiches au total, la majorité étant destinée à promouvoir des spectacles à la mode ainsi que les grandes institutions de Montmartre : des artistes de cabaret comme Aristide Bruant et Yvette Guilbert, des cafés-concerts et des music-halls tels que le Moulin Rouge. La plupart sont devenues des classiques, démontrant sa compréhension complète du fonctionnement de ce support. Ses images pleines de force sont essentiellement bi-dimensionnelles et lisibles à distance. Surtout, elles traduisent bien la personnalité du client ou du produit, n'hésitant pas à le caricaturer au besoin. Toulouse-Lautrec utilisait à plein la qualité expressive de la ligne, la transformant si nécessaire en arabesque nerveuse, ou la modulant légèrement pour suggérer le caractère ou le geste d'un personnage. Sous son pinceau, la ligne devint presque un vecteur indépendant de l'émotion.

Théophile-Alexandre Steinlein, qui était d'origine suisse, rencontrait également beaucoup de succès en tant qu'artiste-graphiste ; mais s'il prit part au nouveau mouvement, il ne s'y impliqua pas totalement. Son style ne se revendiqua pas ouvertement Art nouveau avant que ses contemporains, et notamment Toulouse-Lautrec, aient dévoilé leurs sympathies pour le mouvement. Il créa des affiches et des illustrations pour des journaux et des revues, comme *Le Chat noir* et *Gil Blas*. Aujourd'hui, on l'associe principalement aux chats qui apparaissent dans la plupart de ses œuvres.

Alphonse Mucha fut le plus célèbre affichiste Art nouveau, notamment grâce à sa collaboration avec Sarah Bernhardt, pour qui il créa certaines de ses œuvres



60. Théophile-Alexandre
Steinlein, *Lait pur stérilisé*,
affiche, 1894.



les plus remarquables. Né dans le sud de la Moravie, une province slave de l'Empire austro-hongrois, Mucha s'installa au milieu des années 1890 à Paris, où il fut engagé par le lithographe Champenois. Celui-ci ne tarda pas à tirer profit du talent de Mucha, transformant ses créations en affiches à grand tirage, en menus, en calendriers et en panneaux décoratifs – support publicitaire de la Belle Époque aux prétentions plus grandes que la simple affiche.

Poussé par son employeur, Mucha produisit au cours des cinq années qui suivirent un nombre d'œuvres absolument prodigieux. Ses affiches, à exemplaire unique ou bien produites en série, telles que *Les Quatre Saisons*, *Les Pierres précieuses*, *Les Arts* et *Les Moments de la journée*, étaient attendues avec impatience par un public insatiable. En 1902, en partie pour satisfaire cette demande, Mucha publia deux volumes reproduisant ses créations graphiques : *Documents décoratifs* et *Figures décoratives*. Ces ouvrages n'eurent pas l'effet escompté, donnant au contraire naissance à de nombreux imitateurs dont les pâles copies contribuèrent à accélérer, vers 1910, la baisse de popularité de Mucha, qui retourna alors dans son pays d'origine.



61. Henri de Toulouse-Lautrec, *Divan japonais*, affiche, 1892.



62. Pierre Bonnard, *France-Champagne*, affiche, 1894.

63. Alphonse Mucha, *Monaco-Monte-Carlo*, affiche, 1897.

MONACO-MONTE-CARLO





- La jeune fille Belle Epoque représentée par Mucha, dont l'incroyable chevelure rayonnant en volutes serpentine remplissait toute l'image, était une réinterprétation romantique de la Proserpine de Rossetti. Ses habits – des coiffures à plumes ou recouvertes de bijoux et des jupes très amples – reflétaient l'air du temps. Cette image d'une jeunesse pure et innocente en vint à personnifier l'atmosphère de la capitale française à l'aube du nouveau siècle. Elle fut reprise avec plus ou moins de succès par d'autres artistes parisiens, notamment par Emmanuel Orazi et Georges de Feure, un artiste aux talents multiples qui avait fait son apprentissage avec Chéret et conçut des affiches pour le Salon des Cent, Loïe Fuller et les Thermes liégeois.
- Un autre artiste parisien de renom, Eugène Grasset, s'intéressa au langage moderniste, mais pas de manière exclusive : ses affiches et ses illustrations de livres révèlent d'évidentes influences stylistiques britanniques, et particulièrement celles de Crane et des préraphaélites. Paul Berthon, l'un de ses élèves, s'attela lui aussi à un style plus formel et narratif que celui de Mucha ou de Chéret ; la plupart de ses affiches ont un charme serein qui évoque le Moyen Age.

A Bruxelles, la variété des talents de Van de Velde se manifesta par ses illustrations de livres, ses créations typographiques (par exemple, la série de paraphes qu'il publia dans la revue *Van Nu en Straks* en 1893) et ses affiches. Celle qu'il réalisa en 1899 pour la société Tropon, un fabricant de produits concentrés, est particulièrement remarquable : elle consiste en un arrangement de formes abstraites et répétitives, dont le tracé s'élance du bas de la composition pour venir se fondre dans un labyrinthe de lignes rectangulaires contenant un mot unique, « Tropon », conçu dans une police de caractère assez formelle. La véritable nouveauté de cette création réside dans le fait qu'elle est purement graphique, puisqu'elle ne contient aucun élément pictural.

66

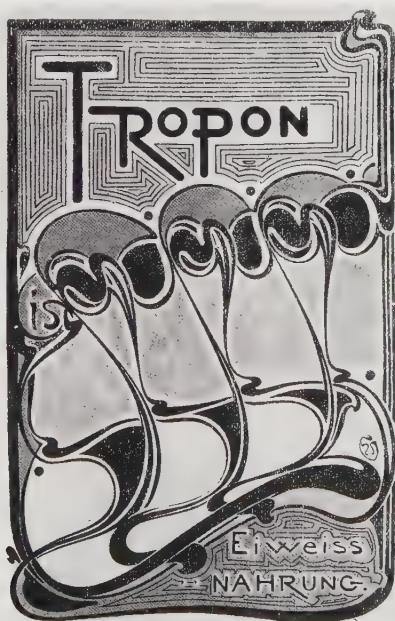
De nombreux affichistes belges, avec à leur tête Privat Livemont, qui avait étudié à Paris, étaient très proches de l'interprétation française de l'Art nouveau. Reprenant l'iconographie des jeunes filles Belle Epoque à moitié – voire entièrement – nues qui se dévoilaient si voluptueusement sur les murs parisiens, Livemont représentait ses jeunes femmes sur des arrière-plans de plantes stylisées, ou bien sur des fonds formés par leur chevelure aux boucles entrelacées. Il se dégageait toujours de ses compositions aux couleurs vives un effet de clarté et de fraîcheur qui rencontrait un grand succès auprès de ses clients, généralement des entreprises commerciales. Henri Meunier, Adolphe Crespin et Fernand Toussaint réalisèrent également une série d'affiches de ce genre typiquement français, où de séduisantes jeunes femmes font la promotion de bicyclettes ou de nouveaux produits ménagers.

71

64. Eugène Grasset, *Avril*, page de calendrier, 1896.

65. Paul Berthon, *Liane de Pougy*, affiche pour les Folies Bergère, v. 1900.

66. Henry Van de Velde, *Tropon*, affiche, 1897.





67. Emmanuel Orazi, *La Maison moderne*, v. 1900-1902



68. Georges de Feure, *Femme élégante nue sur toile*, 1908-1910

69. Peter Behrens, *Le Baiser*,
affiche, 1898.



Le répertoire artistique des peintres hollandais Toorop et Thorn-Prikker comprend également quelques affiches. Celle que Toorop réalisa en 1895 pour Delftsche Slaolie est particulièrement remarquable : de longs cheveux et des organismes végétaux se transforment en motifs linéaires complexes qui animent la surface entière de l’affiche. Le style graphique de Thorn-Prikker était lui aussi bi-dimensionnel, bien que moins décoratif. Ses affiches pour la *Revue bimestrielle pour l’art appliqué* (1896) et pour l’Exposition d’art hollandais de 1903 révèlent déjà une tendance expressionniste qui devait s’intensifier au cours de sa carrière.

Les affiches *Jugendstil* furent principalement créées à Munich, où l’influence de Beardsley apparaît clairement dans les travaux illustratifs de Markus Behmer et de Thomas Theodor Heine, qui fondèrent ensemble la revue satirique *Simplicissimus*. Dans les années 1890, Peter Behrens développa une expression décorative très différente ; chez lui, l’effet moderniste reposait sur des formes stylisées et de simples aplats de couleurs. Son affiche de 1898, *Le Baiser*, fournit un exemple particulièrement frappant de son style ornemental : on peut y voir deux profils presque hiératiques, encadrés par une dense arabesque de cheveux qui les place au centre de la composition tout en assurant l’unité de l’ensemble. En 1900, la page de remerciements que conçut Behrens pour *Feste des Lebens und der Kunst* fournit une autre interprétation de son style organique dans une création



0. Jan Toorop, *Delftsche Slaolie*, affiche, 1895.



71. Privat Livemont, *Cercle artistique de Schaerbeek*, affiche, 1897

géométrique faite de lignes sinueuses. Otto Eckmann, Ludwig von Hoffmann et August Endell employèrent le même style de lignes dérivées de formes végétales.

La Sécession viennoise, fondée en 1897, créa sa propre revue d'avant-garde, *Ver Sacrum*, à laquelle les artistes et les écrivains progressistes étaient invités à collaborer. Le format et la typographie de la revue étaient caractéristiques du nouveau groupe de par leurs lignes épurées et leur ornementation géométrique, où l'on pouvait très nettement percevoir l'influence de Mackintosh. Cette qualité architecturale propre à l'Ecole de Vienne assura sa survie bien après que les autres interprétations de l'Art nouveau eurent disparu et lui fournit des fondations durables pour le « design » moderne.

L'influence des artistes anglais sur le mouvement Art nouveau dans son ensemble a déjà été évoquée. Dans le domaine des arts graphiques, les précurseurs furent Blake, Mackmurdo, Beardsley et Crane. Charles Ricketts et Charles Robinson créèrent des effets stylistiques originaux dans leurs illustrations de livres pour enfants ainsi que dans leur expérimentation de nouvelles polices de caractère. Dans le domaine de l'affiche, les Beggarstaff Brothers – William Nicholson et James Pryde – produisirent quelques-uns des plus beaux exemples

de la création britannique avec des affiches pour le théâtre (notamment pour *Don Quichotte*), des produits commerciaux ou encore des revues. Leurs formes épurées et leurs contrastes de couleurs témoignent de la forte influence que l'art japonais a exercé sur eux.

A Glasgow, Margaret MacDonald appliqua à son œuvre graphique le même type de stylisation qu'elle avait auparavant élaboré dans ses broderies et dans son travail du métal : ses figures humaines tout en longueur et ses motifs géométriques asymétriques étaient initialement rendus en noir et blanc. L'introduction d'une ou deux couleurs additionnelles adoucit l'impact monochromatique de ses compositions. A partir de 1900, date à laquelle elle épousa Mackintosh, il devint très difficile de distinguer son travail de celui de son époux. Frances, la sœur de Margaret, exploita également le même langage dans ses couvertures de livres et ses illustrations.

Jessie M. King, qui avait elle aussi étudié à Glasgow, créa des illustrations pour des livres publiés par des maisons d'édition privées, comme *Defence of Guinevere*, publié par John Lane en 1904. Son style graphique tout en lignes arachnéennes et en subtils détails convenait mieux aux livres ou aux petites œuvres graphiques, notamment les ex-libris, qu'aux affiches.



72. Margaret MacDonald, *Reine de carreau*, tirée de la série des *Quatre Reines*, peinture et plâtre sur bois, 1909.



73. William Bradley, couverture
de *The Chap Book*, 1894.

Aux Etats-Unis où il était facile à l'époque de suivre, à travers les revues d'art, les développements stylistiques européens, William Bradley fut le plus grand dessinateur, illustrateur et affichiste à utiliser le langage Art nouveau. En plus de ses illustrations pour le *Chicago Tribune*, l'*Echo* et *The Inland Printer*, Bradley publia lui-même plusieurs revues, en particulier *Bradley: His Book*, qui contenait des exemples de son propre travail d'illustrateur et de celui d'autres artistes aux tendances modernistes. La publicité que Bradley conçut pour les Whiting's Ledger Papers, où l'on pouvait voir une jeune femme Belle Epoque assise au milieu d'un champ de coquelicots cerné d'un contour de feuillage brun, était typique des œuvres 1900 et impossible à distinguer des affiches produites en France et en Belgique à la même période.

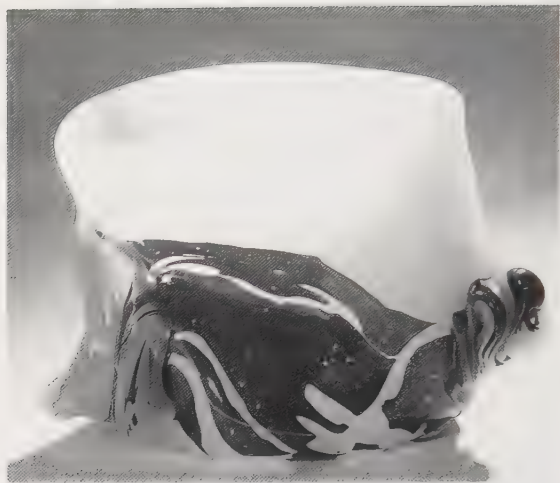
Louis John Rhead, qui avait émigré aux Etats-Unis en 1883, conçut des reliures pour William Matthews, un relieur new-yorkais, avant de se lancer, en 1894, dans la création d'affiches. Aujourd'hui, Rhead est surtout connu pour ses céramiques et ses décorations sur porcelaine. Edward Penfield réalisa également des affiches inspirées de l'Art nouveau, en particulier pour *Harper's*, dans un style rappelant celui de Steinlein.

Verrerie

L'exposition « La Pierre, le bois, la terre et le verre » présentée à Paris en 1884 démontra très clairement que le domaine de la verrerie connaissait alors en France une révolution artistique. Deux pionniers, Eugène Michel à Lunéville et Eugène Rousseau à Paris, avaient exploré séparément de nouvelles techniques et de nouveaux moyens d'expression dans le domaine de la verrerie d'art. Tous deux expérimentèrent des effets internes marbrés, soufflés ou craquelés, sur le modèle de l'agate verte, du cristal de roche et de l'aventurine. Des oxydes métalliques étaient placés en suspension dans le verre dont la surface était ciselée en profondeur pour représenter en relief des images inspirées de la nature. Ernest Léveillé, qui fut l'élève de Rousseau avant de devenir son associé, poursuivit dans la voie originale de ces effets naturalistes.

Bien que déterminantes, ces innovations ne tardèrent pas à être éclipsées par celles d'Emile Gallé qui, dès 1884, devint le fer de lance du changement. Une étude exhaustive des réalisations de Gallé dépasserait largement le cadre de ce chapitre, mais son génie se révéla très vite dans des créations d'une époustouflante beauté et d'une virtuosité technique incomparable. Ses études d'horticulture, combinées à sa bonne connaissance de la littérature, et notamment de la poésie symboliste, ainsi qu'à de multiples autres influences lui permirent d'élaborer un répertoire encyclopédique pour son travail de verrerie. Très tôt, Gallé expérimenta les techniques d'émaux employées par son père pour la décoration de céramiques. Il puisa également dans l'imagerie japonaise et islamique, suivant l'exemple de Philippe-Joseph Brocard qui, dans les années 1880, avait reproduit une série de lampes de mosquée et de vases persans en cristal émaillé.

Gallé fut encouragé par la critique, qui saisit pleinement l'importance et la grande originalité de ses expérimentations dans l'art du verre. Tandis que ses meubles à l'imagerie surchargée étaient considérés comme une hérésie par rapport à l'héritage, dont la France était si fière, de l'ébénisterie du XVIII^e siècle, Gallé ne fut confronté à aucune grande tradition intouchable dans le domaine de la verrerie. Roger Marx, qui était inspecteur général des Musées français, ne fut pas le seul à commenter avec enthousiasme les œuvres présentées par Gallé dans les Salons annuels et les expositions internationales. Le public était tout aussi fasciné ; dans les cercles mondains, on prit d'ailleurs très vite l'habitude, quand on était invité à prendre le thé, d'offrir un bibelot du maître verrier nancéen.



74. **Eugène Rousseau.**
jardinière en verre imitation
jade, 1884-1885.

Sous l'impulsion de Gallé, le travail du verre devint un art protéiforme. Au départ simple matériau incolore et statique, recouvert d'images peintes ou gravées, il se transforma en un support ouvert aux effets du mouvement et au mélange infini des couleurs, enrichi de motifs internes et de textures complexes. Le répertoire ornemental de Gallé et la façon dont ses motifs se fondaient dans la masse vitreuse étaient encore plus novateurs. Des techniques telles que la marqueterie de verre, la décoration intercalaire (introduction de nouvelles couches sur le verre déjà décoré), la gravure mécanique ou à l'acide, les patines et l'émaillage, ou encore l'application ou l'incrustation de morceaux de verre se combinaient à l'infini dans sa quête de la création parfaite ; elles nécessitaient évidemment un retour au four pour l'application de chaque nouvelle décoration. D'autres éléments de son travail, comme les vers poétiques dont il ornait un grand nombre de ses objets (appelés pour cette raison « verreries parlantes »), ou bien ses séries « verres hyalites » et « vases de tristesse », contribuèrent à faire de son œuvre, quand il succomba à une leucémie en 1904, le plus large champ d'expérimentations techniques de l'histoire de la verrerie.

La nature était le thème de prédilection de Gallé, et elle représenta pour lui une source intarissable d'inspiration. Toutes les espèces de fleurs, et en particulier la flore lorraine, étaient représentées ; elles apparaissaient entièrement ou bien seulement à travers des détails – calices, pistils ou corolles. Gallé trouva une autre source d'inspiration artistique dans l'univers de l'entomologie et son cortège d'insectes bizarres et inquiétants – libellules, papillons de nuit, scarabées et fourmis – ou dans les profondeurs de l'océan, peuplées de mystérieux crustacés,

un monde que Jules Verne avait romancé dans *Vingt mille lieues sous les mers*.
 Devant l'impact phénoménal, d'un point de vue à la fois artistique et commercial,
 des créations de Gallé, un grand nombre de verreries ne tardèrent pas à produire
 avec plus ou moins de succès une série d'œuvres du même type. La verrerie
 Daum, qui ouvrit ses portes à Nancy en 1892, se distingua particulièrement. Les
 frères Daum, en exploitant des thèmes et des techniques très proches de ceux de
 Gallé, créèrent quelques objets décoratifs de grande qualité esthétique et tech-
 nique au milieu d'un nombre impressionnant d'articles plus commerciaux. Leurs
 lampes, à la fois très reconnaissables et raffinées, étaient généralement réalisées 75
 en collaboration avec l'ébéniste Louis Majorelle, qui en concevait les montures
 métalliques.

En dehors de Nancy, parmi les imitations les plus inspirées du travail de
 Gallé, on mentionnera les créations des frères Muller, à Lunéville et à Croismare 76
 (Meurthe-et-Moselle) ; celles-ci montrent une prédilection pour les thèmes
 automnaux et crépusculaires, dont les teintes étaient obtenues grâce à une tech-

75. **Les frères Daum**, lampe coquelicot en verre
 avec un pied en bronze, v. 1900.



76. **Les frères Muller**, lampe au décor en camée,
 v. 1905-1910.



nique personnelle de gravure à l'acide appelée « fluogravure ». On peut citer également les réalisations de Burgun, Schverer & C^{ie} et de Désiré Christian, qui fut son décorateur et directeur artistique de 1885 à 1903, à Meisenthal, une ville située au nord-est de l'Alsace-Lorraine et annexée par l'Allemagne à l'issue de la guerre franco-prussienne de 1870. A Noyon, dans l'Oise, H. A. Copillet & C^{ie} et son directeur artistique, Amédée de Caranza, créèrent de remarquables pièces en verre irisé. L'entreprise Legras & C^{ie}, installée à Saint-Denis dans la région parisienne, ainsi que Vallerysthal & Portieux, dans les Vosges, produisirent des pièces de verrerie gravées mécaniquement ou à l'acide. A Paris, dans les années 1890, les frères Pannier réalisèrent plusieurs œuvres au décor en camée qui étaient gravées pour le compte de leur fabrique, l'Escalier de cristal, par les frères Appert. En Belgique, à Seraing-sur-Meuse, la Cristallerie de Val-Saint-Lambert produisit une série équivalente d'objets décoratifs souvent ravissants, fabriqués en grande quantité sous la direction de Louis Léon Ledru, un créateur originaire de Paris.

De son vivant mais également bien après sa disparition, Gallé généra en France un grand nombre d'imitations produites à grande échelle. Des ateliers reprenant son style fleurirent jusqu'en 1930, c'est-à-dire pratiquement un an



77. Ernest Léveillé, gobelet en verre craquelé, v. 1889.

78. Emile Gallé, *L'Herbier maritime*, vase décoré en verre, v. 1902.





avant que les verreries Gallé elles-mêmes ferment leurs portes. Les pièces ainsi fabriquées ne connurent aucune variation de motifs – fleurs et paysages boisés reproduits jusqu'à saturation sur deux ou trois couches de couleurs –, quelle que soit la date à laquelle elles furent réalisées. Si le nombre des imitateurs était très élevé, certains d'entre eux méritent cependant d'être mentionnés, tels André
 80 Delatte, d'Argental, Arsall et Richard dans le nord-est de la France (en Lorraine ou dans ses environs), Camille de Varreux (le directeur artistique de la Cristallerie de Pantin, qui signait ses articles du pseudonyme « de Vez »), la Manufacture de Sèvres, Louis Damon et Jules Mabut à Paris ainsi que Jean Noverdy à Dijon.

La technique très ancienne de la pâte de verre connut un renouveau à la fin du siècle grâce à de nombreux artisans verriers français, dont Henri Cros, François-Émile Décorchemont et Georges Despret, qui s'inspirèrent de thèmes aussi bien traditionnels que modernistes. Dans cette dernière catégorie, on peut citer une série d'études d'après nature – scarabées, poissons, insectes, etc. – modelées en haut ou bas-relief dans une palette de couleurs sourdes. Les artisans plus jeunes – ceux dont l'œuvre n'arriva à maturité qu'un peu plus tard, dans les années 1910 ou 1920 – conservèrent le même répertoire ornemental naturaliste. Parmi eux, nous mentionnerons plus spécialement Gabriel Argy-Rousseau à

79. **Burgun, Scherer & C^{ie}**, trois vases en marqueterie de verre, v. 1900-1905.

80. **D'Argental**, lampe, verre au décor en camée et fer forgé, v. 1915-1920.



Meslay-le-Vidame, Jules-Paul Brateau à Bourges, Albert-Louis Dammouse à Sèvres ainsi qu'Henri Bergé et Amalric Walter à Nancy.

Les verres iridescents aux incrustations d'or de la verrerie Johann Loetz 81 Witwe, située à Klöstermühle à l'ouest de la Bohème, étaient d'une telle qualité et ressemblaient tellement à ceux de Tiffany que ce dernier porta, en 1901, l'affaire devant les tribunaux afin d'empêcher que les pièces non signées de Loetz soient importées en Amérique du Nord. Sous la direction artistique de Max Ritter von Spaun, la société Loetz fabriqua un volume important d'articles industriels en verre qui finirent eux-mêmes par être imités par des concurrents régionaux tels que Pallme-König & Habel à Kosten, Wilhelm Kralik Sohn à Eleonorenhain et Gräfflich Harrachsche à Neuwelt.

La verrerie Loetz se caractérisait à l'origine par des formes asymétriques qui combinaient des couleurs opaques rehaussées de finitions texturées. L'entreprise évitait en général de recourir à des formes anecdotiques ou figuratives pour ses décorations, préférant laisser les qualités chromatiques et plastiques naturelles du matériau dégager leur charme. Sur la surface iridescente qui caractérisait ces pièces aux incrustations d'or, des sortes d'éclaboussures ou de gouttes d'argent bleuté étaient appliquées sur des fonds verts ou bleu cobalt éclatants. Elles



81. Johann Loetz Witwe.
vase, v. 1900

connurent un grand succès commercial. Une autre innovation décorative consistait en l'application sur le corps du vase de poignées ou d'anses aux formes grimpantes et souvent étonnantes, auxquelles les ciseaux du verrier donnaient un léger fini plissé. Certaines des pièces les plus ambitieuses étaient recouvertes, lors des opérations de finition, de gouttes de vernis argenté, obtenues par galvanoplastie.

Dans les années 1900-1910, le vocabulaire ornemental moderniste de la plupart des autres verreries de Bohême et de celles de la Bavière voisine était très conditionné par le riche héritage traditionaliste de la région. Quelques verreries, comme Ludwig Moser und Sohn à Karlsbad et Meyr's Neffe à Adolf, n'adoptèrent que très prudemment le langage Art nouveau, en tenant également très fortement compte des formes classiques et des techniques décoratives alors en

82. **Louis Comfort Tiffany,**
vase paon, v. 1893-1896.



vogue, comme la gravure et la cuisson en casette. Il y eut pourtant une exception notable : la Glasfabrik Blumenbach de E. Zahn et M. E. Gopfert, à Blumenbach, qui fabriquait de longs vases en verre clair aux formes florales, recouverts de fleurs colorées sur des tiges grimpantes.

En Allemagne, le *Jugendstil* floral s'incarna dans les créations de Karl Koepping à la Glasfachschule Limenau. A la fois chimiste, créateur et souffleur de verre, Koepping réalisa une série de coupes montées sur de hautes tiges ondulantes qui évoquait d'anciennes formes vénitiennes. Aériennes et gracieuses, celles-ci étaient évidemment très fragiles, et peu d'entre elles subsistent aujourd'hui. Friedrich Zitzmann, qui fut l'associé de Koepping avant d'être son concurrent, réalisa à Wiesbaden des pièces de verrerie aux formes végétales comparables.

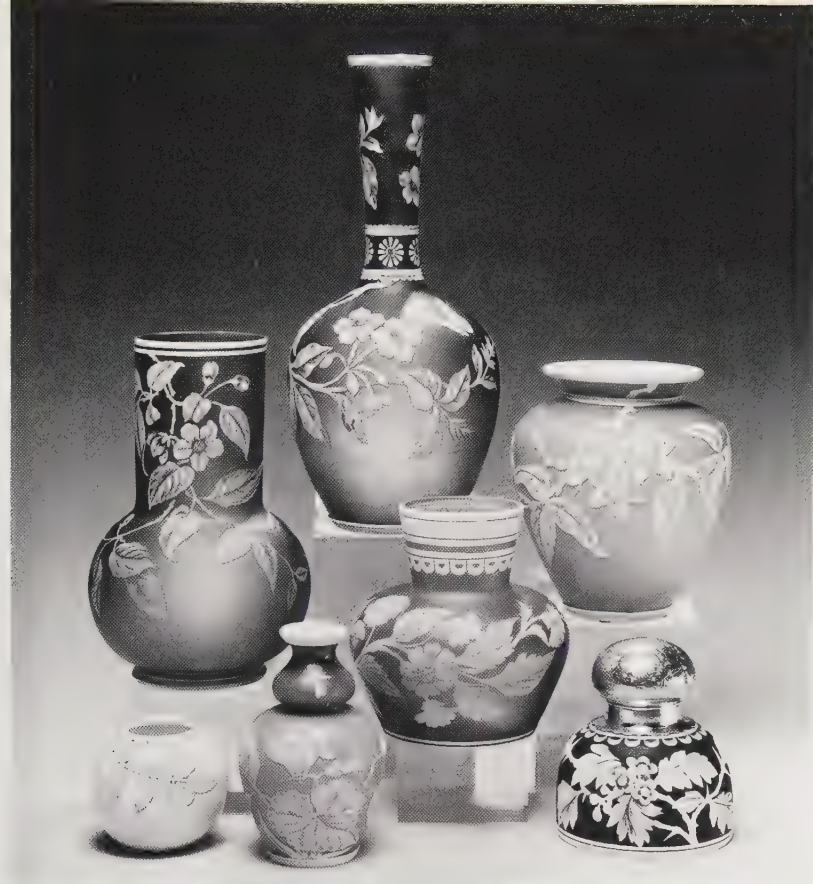
La verrerie Petersdorfer Glashütte Fritz Heckert, à Petersdorf, s'inspirait de formes plus traditionnelles ainsi que de la mythologie germanique ; Max Rude et Ludwig Sütterlin étaient chargés de concevoir les pièces qui y étaient fabriquées. Deux autres ateliers, celui de Ferdinand von Poschinger à Buchenau et celui (non localisé) de Maximilian Boudnik s'inspirèrent pour leurs verres organiques filés et iridescents de Loetz et de Pallme-König.

En Scandinavie et en Russie, quelques verreries isolées recevaient épisodiquement quelques nouvelles, qui n'étaient d'ailleurs pas toujours vraiment d'actualité, des développements de l'Art nouveau en France et en Europe centrale. Les entreprises Kosta et Orrefors, installées à Småland dans le sud de la Suède, réalisèrent par exemple dans un style Art nouveau une série d'objets décoratifs au décor en camée, mais bien plus tard que dans le reste de l'Europe ; dans le cas de Orrefors, où Simon Gate et Edward Hald cherchaient à créer un nouveau répertoire décoratif, l'orientation vers l'Art nouveau ne se fit qu'aux alentours de 1917. A Saint-Pétersbourg, la Manufacture de verre de la cour impériale fabriqua, entre 1905 et 1910, une modeste série d'articles modernistes gravés.

83 Les verriers d'art anglais rejetèrent en grande partie l'Art nouveau, comme le firent leurs compatriotes dans d'autres domaines des arts appliqués. A Stourbridge, grand centre de la verrerie industrielle, les entreprises Thomas Webb & Sons et Stevens & Williams ne représentèrent que très timidement la nature, dans une collection assez conventionnelle de vases au décor en camée, dont les vignettes, gravées mécaniquement ou à l'acide, représentaient des gerbes de fleurs très formelles, visitées par quelques papillons ou abeilles. Les successeurs de John Northwood et de George Woodall étaient bien plus à l'aise dans les représentations de thèmes mythologiques ou classiques que dans les expérimentations stylistiques plus extravagantes.

82 Outre-Atlantique, le monde de la verrerie moderne était à l'époque dominé – si ce n'est monopolisé, à en croire la plupart des critiques – par Louis Comfort Tiffany. Comme pour Gallé, l'importance des réalisations de Tiffany dans ce domaine dépasse très largement le cadre d'une étude générale de la verrerie Art nouveau. Ses représentations de la nature n'avaient qu'un lointain rapport avec celles de l'Art nouveau européen ; il préférerait en effet l'évoquer de façon très réaliste, contrairement aux abstractions stylistiques en vogue sur le vieux continent. Cependant, de par son intérêt pour la nature et dans la mesure où il prônait une création artistique visant le foyer moyen, il était en phase avec le nouveau mouvement. Il continua pourtant tout au long de sa carrière à réaliser des pièces d'inspiration classique dans son atelier de Corona, à Long Island.

C'est avant tout sa fabrique de verre qui permit à Tiffany de se démarquer de ses contemporains qui étaient dépendants, pour la bonne marche de leurs



83. Thomas Webb & Sons, vases au décor en camée, années 1890.

affaires, des manufactures commerciales. La création des fours de Corona, en 1893, lança réellement la carrière de Tiffany dans la création de vitraux et lui permit de pénétrer directement le marché américain. Jusque-là, il n'avait principalement travaillé que pour un seul gros client, l'Eglise, pour qui il avait créé une importante ligne d'objets liturgiques. La plupart de ces commandes (en particulier pour des vitraux commémoratifs) provenaient de membres des congrégations. Aussi l'Eglise restait le premier commanditaire de Tiffany, et sa principale voie d'accès à d'autres clients. L'ouverture des ateliers de Corona modifia la situation en entraînant, pour commencer, la production d'une série d'œuvres d'art, mais également en permettant à Tiffany de développer, grâce à la salle d'exposition de la société, d'autres formes artistiques destinées à un



84. **Frederick Carder**, vase doré pour la Steuben Glass Works, v. 1903.

public plus vaste, ainsi qu'un réseau de points de vente répartis dans tout le pays. Comme Tiffany l'expliqua lui-même, il lui fallut trente ans pour développer une nouvelle sorte de verre. Il put alors s'enorgueillir d'avoir « découvert le moyen d'éviter la peinture, la gravure à l'acide, le brûlage et les autres techniques de traitement de la surface du verre. [...] Je peux réaliser toutes les teintes de verre dans un simple creuset en métal ». L'examen de quelques échantillons de ce verre (qu'il déposa sous le nom de « Favrile ») révèle qu'il en sous-estimait largement l'importance. En mélangeant jusqu'à sept couleurs projetées ensemble par différentes cuillères de coulée, son équipe pouvait produire une gamme vertigineuse de teintes mêlées, la plupart marbrées ou profondément veinées, afin de reproduire la lumière et les couleurs en perpétuel mouvement de la nature. Les feuilles obtenues étaient souvent traitées par un vernis de surface iridescent créé dans la chambre de cuisson, où, dans la phase finale, une solution atomisée de vapeurs métalliques était projetée sur la pièce. Ce procédé donnait au verre un éclat kaléidoscopique qui devint la principale caractéristique des articles de l'entreprise destinés au marché national.

Tandis que la plupart des créations de Tiffany – vitraux, lampes et vases – étaient, comme nous l'avons noté, conçues dans un style réaliste, sa production incluait également quelques ravissantes stylisations Art nouveau, en particulier des œuvres en verre soufflé à la main. Parmi les plus importantes d'entre elles, on peut citer une série de vases floraux dans lesquels racines, tiges et pétales formaient un seul et même organisme ténu.

Aux Etats-Unis, dans le domaine de la création de verre moderne, la Steuben Glass Works de Corning, dans l'Etat de New York, venait à la seconde place juste après Tiffany. Tirant son nom du comté dans lequel elle était installée, cette manufacture se constitua en société commerciale afin de fabriquer le cristal et les pièces brutes de verre coloré qui étaient ensuite ciselées par Thomas G. Hawkes & Company. En 1903, elle réussit à persuader Frederick Carder, le directeur 84 artistique anglais de Stevens & Williams, la célèbre verrerie de Stourbridge, de venir la rejoindre. Sous la direction de Carder, la Steuben Glass Works introduisit pendant une trentaine d'années un grand nombre d'effets techniques et décoratifs dans son répertoire. Tandis que certains modèles, comme ceux, or et bleus, de la série « Aurene » et les coupes « Diatreta », étaient très proches, de par leur forme, leur coloration et l'éclat de leur surface, du verre Favrile de Tiffany, d'autres étaient clairement novateurs, du moins pour les Etats-Unis. On mentionnera plus particulièrement les modèles « Verre de Soie », « Tyrian », « Ivrene » et « Intarsia », réalisés en réduction à l'acide et selon le procédé de la cire-perdue. D'autres techniques introduites sous la direction de Carder (« Cluthra » et « Cintra », par exemple) tiraient leur inspiration de la verrerie anglaise du XIX^e siècle, de même que les créations de Christopher Dresser pour James Couper & Sons.

Philip Julius Handel fournit une alternative esthétique à Tiffany dans une série de lampes modernes réalisées dans sa verrerie de Meriden, dans le Connecticut. Il créa certes des abat-jour floraux en verre plombé de style Tiffany, comme les modèles « Glycine » et « Pommier en fleur », mais il développa également une production plus personnelle avec une série d'abat-jour moulés et soufflés, délicatement gravés à l'acide et ornés de dessins de fleurs, de paysages ou d'oiseaux exotiques généralement réalisés dans une palette de couleurs automnales. Handel produisit aussi divers articles ménagers fabriqués en verre soufflé décoré : des boîtes à cigares, des veilleuses, des petites tasses à café et des soucoupes, notamment.

Après 1900, d'autres verreries américaines produisirent avec plus ou moins de succès des lampes florales en verre. A Manhattan, Duffner & Kimberly réalisèrent une série d'abat-jour en verre plombé de style Tiffany. A New Bedford, dans le Massachusetts, la Pairpoint Corporation créa un modèle original, une série d'abat-jour intitulés « Puffy » réalisés en verre soufflé et moulés en haut-relief, ce qui permettait de faire ressortir les contours des fleurs représentées sur leur surface. La manufacturer Bigelow & Kennard, à Boston, fut également très active dans ce domaine.

Comme Gallé, Tiffany inspira un nombre important d'imitateurs, non seulement vers 1900, alors qu'il était au sommet de sa gloire, mais jusque dans les années 1920. Parmi les premiers, on peut citer la Quezal Art Glass & Decoration Company de Brooklyn, fondée en 1901 par deux anciens employés de Tiffany, Martin Bach et Thomas Johnson. Bach avait été responsable de la coulée du verre à la verrerie de Corona et connaissait donc la formule secrète du verre Favrile, et Johnson y avait été employé comme souffleur. Tous deux, rejoints peu après par deux autres anciens artisans de Tiffany, le décorateur de verre Percy Britton et l'assembleur William Wiedebine, se mirent à fabriquer des articles ménagers (des vases et des abat-jour notamment) empruntant sans vergogne au style Tiffany. Parmi ces articles, on peut mentionner une série de vases d'inspiration florale au col sinueux, dont les formes reprenaient les modèles « Jack-in-the-pulpit » de Tiffany : leur surface au lustre éclatant et leur décoration dans un vert vif aux rainures incrustées d'or rivalisaient en beauté avec les modèles originaux. La société, qui tenait son nom du quetzal, un oiseau d'Amérique centrale au plumage très coloré, resta en activité jusqu'en 1925 sans pour autant introduire dans son répertoire quelque forme ou technique réellement digne d'intérêt.

La Vineland Flint Glass Works se spécialisa également dans les articles ménagers en verre de style Tiffany. Elle fut fondée vers 1900 à Vineland, dans le New Jersey, par Victor Durand, un descendant de la famille française Baccarat qui avait émigré en 1884 aux Etats-Unis pour rejoindre la main-d'œuvre itinérante qui travaillait pour les verreries américaines. Durand reprit certains motifs

85. Pairpoint Corporation,
lampe *Pommier* de la série
« Puffy », v. 1910.



décoratifs de Tiffany et de Quezal – des feuilles en forme de cœur sur des tiges grimpantes entrelacées, ou bien des plumes de paon striées, un motif en rainures qu'il nomma « King Tut ». Il introduisit pourtant quelques nouveautés, en particulier une finition de surface profondément craquelée (obtenue en immergeant la pièce finale dans un bain d'eau froide avant de la recuire totalement) qui évoquait les fissures d'une pierre volcanique. Il créa également une technique de finition appliquée à la surface de certains modèles de vases et d'abat-jour, qui formait une membrane de fils entrelacés et qu'il nomma très justement « Toile d'araignée ».

Trois verreries de l'Ohio produisirent des pièces de verrerie qu'il était souvent très difficile de différencier de celles de Quezal ou de Durand : la Fostoria Glass Specialty Company, fondée en 1899 à Fostoria, l'Imperial Glass Company de Bellaire et la Fenton Art Glass Company de Martin's Ferry.

Les créations de plusieurs verreries américaines fondées après la Première Guerre mondiale témoignent de la difficulté qu'éprouvait l'industrie du verre à se débarrasser de l'influence monolithique de Tiffany, longtemps après que l'Art nouveau fut passé de mode et que les créations de Tiffany furent elles-mêmes

devenues plus banales et formelles. A partir des années 1920, Tiffany ne s'impliqua plus activement dans la production de Corona ; il prit finalement la décision, en 1928, de vendre sa verrerie à A. Douglas Nash, le fils du premier directeur de Tiffany, Arthur J. Nash. Pendant une brève période, Nash continua à produire de la vaisselle au lustre doré, à laquelle il ajouta une gamme de modèles « Chintz », « Diamond Optic » et « Aventurine ».

Au début du siècle, deux verreries d'art développèrent aux Etats-Unis une version « Europe centrale » de l'ornementation Art nouveau : la Honesdale Decorating Company (filiale de C. Dorflinger & Sons) créée en 1901 à Honesdale, en Pennsylvanie, et l'atelier de Carl V. Helmschmied, un immigré de Bohême résidant à Meriden, dans le Connecticut. Toutes deux rejetaient pareillement les formes organiques iridescentes de Tiffany et privilégiaient les objets de forme plus traditionnelle décorés au moyen de procédés classiques. Des vases fabriqués selon la technique de la cuisson en casette ou en verre plaqué – rubis ou topaze sur une couche transparente, par exemple – étaient gravés ou peints avec des motifs de fleurs et de jeunes filles Belle Epoque évoquant les créations de la verrerie de Montjoie en France ou de la manufacture de céramique de Teplitz en Bohême.

D'autres verreries, dont trois installées dans l'est du pays, produisaient parfois des objets entrant dans le cadre de l'Art nouveau : la Mount Washington Glass Company de New Bedford dans le Massachusetts, la New England Glass Company de Cambridge, également dans le Massachusetts, et Hobbs, Brockunier & Company de Wheeling en Virginie-occidentale. Ces trois verreries créèrent une série d'œuvres dans des tons pêche, ambre et rubis, qui furent pour cette raison intitulées « Amberina » ou « Fleur de pêcher ». Aujourd'hui, ces articles semblent appartenir davantage au style victorien qu'à l'Art nouveau, notamment à cause de leurs montures en métal de style Louis XV ou Louis XVI et des nombreuses bandes de verre pincé ou plissé dont elles étaient recouvertes. Vers 1900, d'autres verreries présentèrent un mélange de traditionalisme et de modernisme dénué d'inspiration ; on peut citer parmi elles la Libbey Glass Company de Toledo, dans l'Ohio, la Phoenix Glass Company de Monaca, en Pennsylvanie, et la Boston & Sandwich Glass Company d'East Sandwich, dans le Massachusetts. Cependant, aucune de ces verreries ne contribua de façon significative à l'Art nouveau.

Céramique

L'absence d'un artiste de génie capable d'assurer la promotion de son talent de façon aussi intelligente que le firent Lalique dans le domaine de la joaillerie ou Gallé et Tiffany dans celui de la verrerie explique qu'au début du siècle, la céramique ait subi une révolution beaucoup plus tranquille que la plupart des autres disciplines des arts décoratifs. Par ailleurs, la céramique n'a pas l'impact immédiat des pierres précieuses qui scintillent ni celui des couleurs et de la lumière chatoyantes du verre. De par la nature même de ses composants et son opacité, la céramique crée une atmosphère propice à la contemplation et impressionne moins par des effets spectaculaires qu'elle ne révèle à qui sait l'apprécier la nature complexe de l'argile, de la glaçure et de leur fusion souvent imprévisible par le feu. Pour résumer, ce support touche le cœur davantage que l'œil.

Les céramistes du mouvement Art nouveau – du potier aux vastes manufactures en passant par les petits ateliers – peuvent être regroupés approximativement en trois catégories : les spécialistes de la glaçure, ceux de la sculpture (ou du modelage) et enfin, ceux qui se spécialisèrent dans la peinture des décorations. Bien sûr, en maintes occasions, deux de ces techniques, ou même toutes, étaient orchestrées par le même artisan.

Comme pour le verre, c'est en France qu'apparurent les premières impulsions du changement dans le domaine de la céramique. On attribue généralement à Théodore Deck le fait d'avoir, aux alentours de 1860, débarrassé cette technique de l'historicisme dans lequel elle s'enlisait. Deck rompit avec les procédés classiques de la peinture sur porcelaine pour se tourner vers celles des poteries de la Perse antique, de la Turquie et de l'Extrême-Orient, où la glaçure elle-même n'était pas seulement un type de représentation pictural ou narratif, mais jouait un rôle majeur. Deck, à qui l'on doit de nombreuses avancées dans ce domaine, développa une technique de glaçure particulière d'un bleu-vert turquoise qui porte aujourd'hui encore son nom.

Pour Deck ainsi que pour la plupart des céramistes français, l'influence du Japon était alors assez omniprésente : les potiers indépendants tentaient de redécouvrir les techniques japonaises d'émaillage et de grès, tandis que les entreprises commerciales s'inspiraient sans vergogne de l'iconographie des porcelaines à décor bleu et blanc.



86. **Emile Decœur**, trois vases en grès
v. 1902.

Le graveur et lithographe Félix Bracquemond, suivi par d'autres céramistes qui arrivèrent à leur maturité à la fin du siècle, se joignirent à Deck dans ses premières expérimentations. On citera en particulier Edmond Lachenal, qui créa son propre atelier à Châtillon-sous-Bagneux, où il inventa un procédé de dorure sur faïence. La démarche de Lachenal était caractéristique de l'époque : de nombreux potiers français indépendants faisaient alors des recherches dans le domaine de la glaçure et du grès. Parmi eux, on mentionnera Emile Decœur, un élève de Lachenal, dont l'œuvre se caractérise par des émaux d'un bleu délicat, gris perle, céladon et ivoire, et Etienne Moreau-Nélaton, qui développa un style d'ornementation caractérisé par des champs de glaçures monochromes. Henri Simmen, un autre disciple éminent de Deck, recouvrait ses grès de flamboyantes glaçures « sang-de-bœuf » ou « peau de lièvre ».

Dans le contexte du mouvement Arts & Crafts, Simmen était un potier accompli puisqu'il supervisait lui-même chaque étape de la production : création de la glaçure, mélange et tournage de l'argile, décoration et cuisson. Son approche, que l'on peut qualifier d'empirique plus que de scientifique, était

typique de celle de ces potiers indépendants qui, vers 1900, se révoltèrent contre l'intrusion de la production de masse dans leur artisanat.

Contrairement à Simmen, la plupart des céramistes continuèrent à diviser les tâches de façon classique : les poteries étaient tournées ou moulées par un artisan avant d'être décorées par un autre. Pour l'émailleur Art nouveau, le seul intérêt du support d'argile résidait dans le fait qu'il offrait une surface sur laquelle appliquer la formule de glaçure. Des formes symétriques, d'inspiration surtout classique ou orientale et sans décoration en relief, représentaient donc l'ordinaire de la production. Aussi, dans les foyers, le vase standard devint un support privilégié, puisqu'il était fonctionnel tout en ayant des airs d'œuvre d'art.

Vers 1900, l'expression artistique personnelle du créateur d'émaux moderniste résidait dans le mélange parfait d'un certains nombre d'ingrédients qui, cuits à une certaine température, fournissaient la texture de surface, l'opacité et la couleur souhaitées. On pouvait cependant compter sur les caprices du four pour offrir des résultats intéressants quoique inattendus. La surcuisson, par exemple, en brûlant la glaçure, pouvait provoquer des imperfections – irrégularités de couleurs, veines, cloques et éclaboussures – qui finalement pouvaient ajouter à la pièce finale une touche d'originalité et des nuances réussies.

87. **Pierre-Adrien Dalpayrat**,
vase en grès recouvert d'un émail
« rouge flambé », v. 1897.



87 Pierre-Adrien Dalpayrat fut l'un des céramistes les plus importants parmi les nombreux maîtres de l'émaillage Art nouveau. Originaire de Limoges, il poursuivit sa carrière à Bordeaux, Toulouse, Monte-Carlo, avant de retourner à Limoges puis de s'installer à Bourg-la-Reine à l'âge de quarante-cinq ans. Assisté par sa femme et ses trois fils, et collaborant parfois aussi avec Ernest Chaplet, Dalpayrat était attiré par les somptueux émaux chinois de grand feu, en particulier ceux des dynasties Ming et Qing. Il s'attacha surtout à développer un type d'émail « flambé » (un brun-rouge épais), proche du « sang-de-bœuf », une couleur qui allait devenir pour lui une véritable signature, ainsi qu'une série de glaçures marbrées et cristallines qu'il versait dans des combinaisons de couleurs afin de créer des effets chromatiques assez spectaculaires. Dalpayrat créa des pièces en faïence, en porcelaine et surtout en grès, auquel il appliquait parfois des montures de chrysocale élaborées

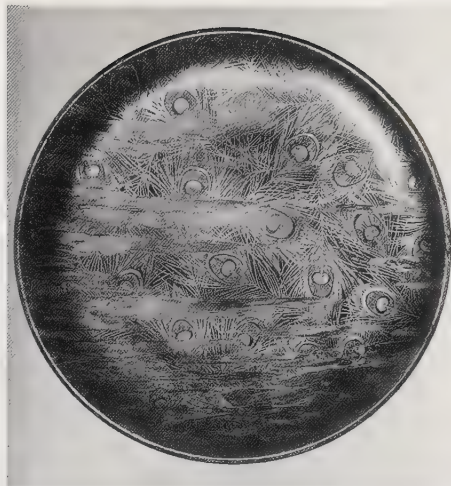
L'un des tout premiers partisans du modernisme, Ernest Chaplet, rejoignit en 1875 l'atelier de céramique situé au 116, rue Michel-Ange dans le

88. Ernest Chaplet, pichet en grès, v. 1898.





89. **Auguste Delaherche**, assiette en céramique, v. 1903.



90. **Clément Massier**, assiette, 1892.

XVI^e arrondissement à Paris, près d'Auteuil. Créé par un Américain, Charles Haviland – le fils de David Haviland qui avait fondé un atelier de porcelaine à Limoges en 1842 –, l'atelier d'Auteuil était en principe consacré aux expérimentations, mais développa bientôt une ligne indépendante de faïences et de grès. Chaplet réalisa une série de poteries d'inspiration japonaise qui explo- 88
raient les interactions de vernis translucides et la question de la simplification des éléments picturaux. A partir de 1882, il conçut dans son propre atelier (L'Art du feu), situé rue Blomet à Paris, une série de glaçures « sang-de-bœuf » jaspées et marbrées, qu'il appliqua sur des formes très simples. Son travail fut très apprécié par la critique.

Auguste Delaherche, un autre céramiste de la fin du siècle aux talents multiples, avait initialement reçu une formation de peintre et de verrier, puis d'orfèvre chez Christofle. A partir de 1887, son attention se focalisa sur les céramiques. Il fut formé par Chaplet à l'atelier d'Auteuil, qu'il finit d'ailleurs par reprendre. Delaherche développa rapidement une gamme personnelle de d'émaux « flambés » de grand feu et de glaçures mates bientôt complétées par d'autres créations bi ou multicolores. A partir de 1894, dans son nouvel atelier de La-Chapelle-aux-Pots, il compléta sa production par une série d'articles en porcelaine vernie, gravée ou réticulée selon la technique de l'ajouré qui imitait les porcelaines chinoises en grain de riz. 89

En 1872, Clément Massier fonda une entreprise de céramique à Golfe-Juan. 90
Les premières créations de l'atelier, inspirées de modèles hispano-mauresques ou de style Renaissance, furent peu à peu abandonnées. Massier, assisté par le

91. **Jean Carriès**, vase en grès, 1892.

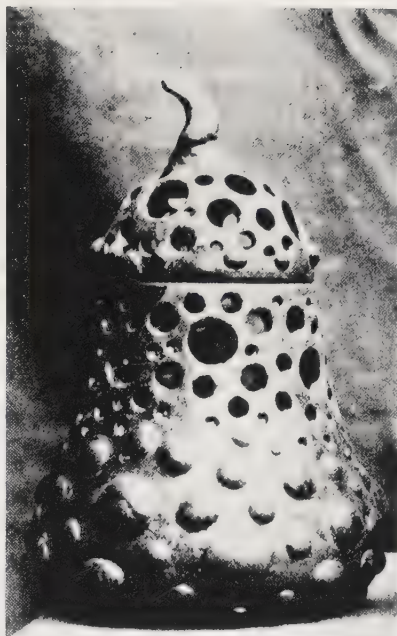
92. **Georges Hoentschel**, vase
en céramique, 1898.

93. **Paul Jeanneney**, jarre
en céramique, v. 1902.



peintre Lucien Lévy-Dhurmer, préférait faire des recherches sur les reflets métalliques pouvant être obtenus sur les poteries. Des mélanges d'émaux irisés, vert-violet, rouge-pourpre, mauve-orange ou bien encore bleu chatoyant étaient exposés à très haute température et souvent appliqués sur des représentations assez floues de jeunes filles ou de fleurs. Les singulières poteries à reflets métalliques et kaléidoscopiques de Massier inspirèrent un grand nombre d'imitateurs, parmi lesquels on peut citer la manufacture Zsolnay à Pécs, en Hongrie, ainsi que Samuel A. Weller à Zanesville, dans l'Ohio. Ce dernier donna à son type de poterie lustrée le nom de «Sicardo», en hommage au Français Jacques Sicard, un ancien assistant de Massier que Weller engagea vers 1901.

- 91 A la suite de l'Exposition universelle de 1878, Jean Carriès fut l'un des premiers à sortir l'industrie française de la céramique de l'inertie dans laquelle elle se trouvait en adoptant les techniques anciennes du grès japonais. Carriès, qui mourut en 1894, créa une vaste série d'œuvres en trois dimensions – masques grotesques, portraits, fruits, tritons, lutins, légumes et crapauds –, réalisées parfois avec des glaçures bleu et marron teintées de vert, mélangées à grand feu et qui génèrent des motifs de surface issus de l'oxydation des métaux. Parmi ses nombreux élèves, Alexandre Bigot et Georges Hoentschel connurent vers 1900 beaucoup de succès en tant que créateurs Art nouveau.



Bigot avait reçu une formation de chimiste mais se prit de passion pour la céramique orientale à la suite de l'Exposition universelle de 1889. Il établit son atelier dans son village natal (Mer, dans le Loir-et-Cher), et y travailla entre 1889 et 1900. Sa production de poteries, qui se caractérisait généralement par un mélange d'émaux marron, turquoise, rouge cuivré et jaune citron, était constituée en partie de commandes architecturales et de sculptures en faïence émaillée – plaques, frises, carreaux de cheminée et monuments –, pour le Castel Béranger de Guimard ainsi que pour Bourdelle et Jouve, entre autres. Hoentschel, céramiste-décorateur de profession, fut un autre artisan de la fin du siècle attiré par l'Art nouveau, qu'il interpréta avec flamboyance sur différents supports, tels que le mobilier et les boiseries du pavillon de l'Union des arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900, ou dans une série de céramiques d'inspiration japonaise dont certaines étaient recouvertes de ferrures en bronze aux formes organiques sophistiquées. Un troisième disciple de Carriès, Paul Jeanneney, créa quelques vases asymétriques dans des tons apaisants, voire assez austères, rehaussés à l'occasion d'incrustations cristallines.

On doit aussi noter, en marge de l'histoire de cette technique, que Paul Gauguin s'essaya à l'argile et à la terre cuite, entre 1886 et 1893, afin d'explorer les relations entre les couleurs et la plasticité du matériau. Il semble avoir réalisé



94. **Taxile Doat**, deux assiettes et trois vases, 1902

environ soixante-dix pièces, dont un grand nombre évoquent l'imagerie Art nouveau de par leur sujet, leur symbolisme et leur tonalité

Comme Bigot, Emile Muller produisit dans sa petite manufacture d'Ivry, près de Paris, une série de grès architecturaux qui furent très appréciés et naturellement désignés sous le nom de « grès Muller ». Il réalisa une partie de ses décorations murales, de ses statues pour jardin et de ses ornements dans le style Art nouveau pour des sculpteurs et des créateurs tels que Frémiet, Chalon, Meunier, Fix-Masseau, Grasset et Charpentier.

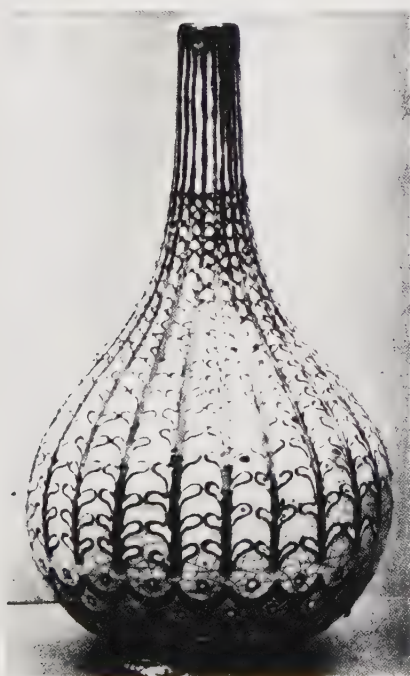
Taxile Doat, qui était originaire d'Albi, étudia la décoration et la céramique à l'école Adrien Dubouche à Limoges et à l'école des Beaux-Arts à Paris. Bientôt célèbre pour sa maîtrise de la technique dite de pâte-sur-pâte, qu'il développa avec Marc-Louis Solon à la Manufacture nationale de Sèvres, Doat devint dès 1900 une figure légendaire dans cette discipline. Ses talents étaient multiples : il produisit notamment une série hétérogène d'émaux « flambés », cristallisés, craquelés ou à reflets métalliques dont il révéla les secrets dans l'ouvrage qu'il publia en 1905, *La Céramique de grand feu*. Ses créations, aussi

variées que ses émaux, comprenaient des vases en forme de légumes ou de fruits, comme la coloquinte ou la calabasse, ainsi que des masques, des plaques, 94 des bouteilles, des plats, des presse-papiers et des médaillons. Sur certaines de ses œuvres, il laissa une partie de la céramique sans vernis afin de créer un effet esthétique original.

Doat fut invité en 1909 à University City, dans le Missouri, par un entrepreneur local amoureux des arts, Edward J. Lewis, pour conseiller l'American Women's League à l'occasion de la création de son nouvel atelier de poterie d'art. Plus tard la même année, il accepta de diriger l'University City Pottery, où il collabora avec les plus grands potiers américains, notamment Robineau, Rhead et Dahlquist. Il retourna en France en 1915.

André Metthey, qui était installé à Asnières, fut l'un des premiers céramistes 95 Art nouveau à être inspiré par Carriès, même s'il demanda à un grand nombre de peintres et de sculpteurs célèbres – en particulier Bonnard, Denis, Derain, Maillol, Matisse et Redon – de décorer ses œuvres. Ainsi, Metthey pouvait se consacrer à la recherche de nouvelles techniques de moulage, d'estampage et d'émaillage. Il fit d'ailleurs preuve d'un réel talent dans tous ces domaines. Ses émaux « flam-bés » rencontrèrent notamment un grand succès.

A Nancy, les céramistes adoptèrent l'imagerie naturaliste de Gallé et de son Ecole dans toutes leurs créations. Gallé réalisa la plupart de ses pièces en 96



95. André Metthey, vase en céramique, 1903.



96 Emile Gallé, vase en faïence
années 1880

céramique au début de sa carrière, dans l'atelier de céramique de son père à Saint-Clermont. Son langage décoratif était alors particulièrement inspiré par le japonisme, comme on peut le constater dans un grand nombre de ses faïences, ornées d'éventails, de sceaux et de fleurs qui se détachent sur un fond d'or. Vers 1900, d'autres potiers locaux, et notamment Ernest Bussière et les frères Mougin (Joseph et Pierre), se confrontèrent à ce support avec plus de vigueur et aussi plus de succès. Amalric Walter, un verrier nancéien spécialiste de la pâte de verre, s'essaya également à la décoration de poteries.

De nombreux autres céramistes français furent attirés par le mouvement Art nouveau au moment où il était le plus en vogue. Certains, comme Emile Lenoble, Paul Beyer et René Buthaud, se servirent de cette expérience comme d'un tremplin vers une notoriété qui devait atteindre son apogée dans l'entre-deux guerres. D'autres, comme le Suisse Edouard Sandoz, qui réalisa des études d'animaux en porcelaine pour Haviland et la Manufacture de Sèvres, accédèrent finalement à la
97 célébrité dans d'autres disciplines. Enfin, des céramistes tels que Raoul Lachenal (le fils d'Edmond) et Henry-Léon-Charles Robhalben réalisèrent de nombreuses œuvres modernistes de grande qualité artistique et technique.

Un grand nombre de potiers introduisirent des effets en trois dimensions dans leurs créations en modelant l'argile alors qu'elle était encore humide et donc malléable. Pendant la période Art nouveau, les thèmes de la plupart des ornements en relief étaient d'ordre organique : des insectes et des boutons de

fleurs saillaient de la surface des œuvres tout en y étant intégrés par l'application ultérieure de la glaçure. Gravés ou incisés, ces détails contribuaient à améliorer les créations.

Contrairement aux ateliers de poterie Art nouveau, les grandes manufactures commerciales françaises – Sèvres, Limoges ou Vincennes par exemple – préféraient la technique victorienne des décorations peintes à la technique de l'émail, qui était trop exposée aux effets imprévisibles de la cuisson, et donc trop aléatoire pour une production de masse.

Les artistes et les décorateurs qui peignaient à la fois des pièces en argile et en porcelaine semblaient développer à l'infini leur répertoire iconographique – les gerbes végétales et les jeunes filles ornées de fleurs que l'on retrouvait en général dans les autres arts mineurs de la Belle Epoque –, qui était le plus souvent très influencé par le japonisme. La technique de la barbotine consistait en l'application d'une pâte translucide délayée, un procédé développé par Haviland, était alors très en vogue, ainsi que *l'impasto*. Ce dernier avait été adapté de la

97. Raoul Lachenal, six vases, 1904.



peinture à la céramique par Chaplet (entre autres) en 1872, et combinait des gradations de couleurs appliquées librement et par couches épaisses. Les riches nuances et la brillance des couleurs ainsi obtenues créaient des effets extrêmement vivants

100 Fondée au XVIII^e siècle et restructurée en 1891, la Manufacture nationale de Sèvres mêlait, en 1900, la tradition au modernisme dans un vaste répertoire de motifs émaillés ou bien peints. Parmi ceux qui développèrent avec le plus de talent un style Art nouveau, on peut citer Albert Dammouse, Marc-Louis Solon et Edouard Cazaux, qui tous connurent la célébrité dans les années 1920. La production de la manufacture dans ce style fin de siècle comprenait la réalisation de figurines en porcelaine et en biscuit et d'articles ménagers conçus par de célèbres sculpteurs ou décorateurs, comme Agathon Léonard, Raoul Larche et Georges de Feure.

En dehors de la France, le mouvement Art nouveau adopta dans le domaine de la céramique des caractéristiques nationales ou régionales, mais de nombreuses influences mutuelles se font sentir entre les différents centres de pro-



98. Manufacture royale de porcelaine du Danemark, figurines en céramique, v. 1905.



99. **Nils Erik Lundström**, vase en porcelaine pour Rörstrand, v. 1900.



100. **Albert Damhouse**, vase en céramique, 1903.

duction. Son interprétation dans le nord de l'Allemagne et en Scandinavie, où de grandes manufactures l'adoptèrent vers 1900 pour la production en série, fut particulièrement réussie. A Copenhague, la Manufacture royale de porcelaine du Danemark, qui était placée sous la direction artistique d'Emil Krog, ainsi que Bing & Groendahl, produisirent une ravissante anthologie de fleurs, d'insectes, de crabes et d'algues dans une palette douce de couleurs pastel – bleu, rose, vert et gris – qui se détachaient sur un fond blanc. Ces motifs sous couverte étaient souvent exécutés en léger relief, une technique de modelage à la fois raffinée et réaliste. Un répertoire pictural similaire de fleurs rayonnantes fut adopté à partir de 1896 par Alf Wallander dans les ateliers Rörstrand, près de Stockholm.

98

99

A Berlin, la très traditionnelle Königliche Porzellan-Manufaktur (K.P.M.) s'ouvrit prudemment au *Jugendstil* après l'arrivée de Theodor Schmutz-Baudiss en 1902, et utilisa une série de motifs curvilignes et floraux pour certains de ses vases et pièces de vaisselle. La Staatliche Porzellan-Manufaktur de Meissen suivit la même orientation en engageant des créateurs extérieurs, Van de Velde et Behrens notamment, pour être à la pointe du modernisme. Les motifs « Aile », créés en 1901-1902 par Konrad et Rudolf Hentschel pour le compte



101. Rosenthal Porcelain Company, tasse et soucoupe en porcelaine, v. 1902

de la manufacture furent extrêmement bien accueillis par le public comme par la critique. Plus au sud, en Bavière, la Nymphenburger Porzellan-Manufaktur produisit une ligne de vaisselle *Jugendstil* assez comparable, sous la direction de l'artiste-graveur Hermann Gradl. Dans la Sarre, Villeroy & Boch commercialisa une version plus discrète du modernisme sous la marque Mettlach.

- 101 Enfin, deux autres manufactures allemandes, Rosenthal à Selb et Swaine & Co. à Hüttensteinach, s'intéressèrent également au nouveau mouvement, mais sans beaucoup s'y impliquer.

En Allemagne, peu de potiers indépendants semblent s'être réellement engagés dans l'Art nouveau, à l'exception notable de Max Läger, un artisan-créateur aux talents multiples qui réalisa une série de vases d'inspiration *Jugendstil* dans son atelier de Kandern, en Forêt Noire.

Les Pays-Bas donnèrent à l'Art nouveau une palette de couleurs particulièrement éclatante, particulièrement à la manufacture de Rozenburg, située près de La Haye, où le chimiste M. N. Engelden introduisit en 1899 une porcelaine « coquille d'œuf » extrêmement fine, qui permit de créer une ravissante ligne

d'articles d'inspiration Art nouveau. Les pièces étaient décorées notamment par J. Kok, J. Schellinck et W. P. Hartgring. Leur style évoquait plus celui de Java, qui faisait partie à l'époque des Indes Orientales hollandaises, que celui du Japon. Parmi les autres fabriques hollandaises qui produisirent des poteries Art nouveau, on mentionnera la firme Haga, à Purmerend, dont Wed.-N. Brantjes était le propriétaire, et qui imitait le type d'ornementation de Rozenburg, Amphora à Oostgeelt-les-Leiden, où Christian Johannes van der Hoef supervisa, entre 1894 et 1910, une ligne de créations modernistes, et la manufacture Amstelhoek, à Amsterdam et à Gouda, qui fut également brièvement attirée par l'Art nouveau.

En Europe centrale – en Autriche-Hongrie et dans ce qui correspondait alors aux républiques tchèque et slovaque d'aujourd'hui – la production de céramiques Art nouveau fut généralement plus commerciale que dans le nord de l'Europe. A l'exception notable de quelques ateliers viennois – le Wiener Keramik et le Vereinigte Wiener und Gmundnerkeramik, qui tous deux bénéficiaient de la participation des artisans-créateurs de la Wiener Werkstätte (Josef Hoffmann, Berthold Löffler, Dagobert Peche, Michael Powolny et Otto Prutscher) –, les créations devaient avant tout correspondre au goût du public. A Teplitz, les ateliers Amphora (qui n'avaient aucun lien avec leur homonyme hollandais) et Royal Dux 102 produisirent un nombre important de vases en céramique et de sculptures ; ces dernières reprenaient le modèle des langoureuses femmes-fleurs que l'on pouvait voir dans les Salons parisiens. Un grand nombre de ces articles étaient incrustés de cabochons en verre coloré, et rehaussés d'or. Ernst Wahliss, à Vienne, proposait une gamme comparable de faïences. A Pécs, en Hongrie, Vilmos Zsol et son fils Miklos produisirent dans l'entreprise familiale Zsolnay une série de poteries aux reflets métalliques très colorés.

Les manufactures italiennes L'Arte della Ceramica et Figli di G. Cantagalli à Florence, et Richard à Turin, adoptèrent les mêmes formes et le même répertoire ornemental que les fabriques danoises. Leurs longs vases rehaussés de gerbes de fleurs stylisées aux couleurs vives étaient beaucoup plus élégants que ceux que l'on pouvait trouver en Bohême.

En Grande-Bretagne, la communauté de céramistes de la fin de la période victorienne était plus intéressée par un répertoire éclectique de styles anciens remis au goût du jour, notamment le gothique, le japonisme, l'Islam et le mouvement esthétique anglais, que par l'Art nouveau européen. Il y eut bien quelques tentatives d'exploration du nouveau modernisme, mais celles-ci n'en présentèrent généralement qu'une version commerciale assez appauvrie.

William Moorcroft, qui prit en 1897 la direction artistique de la production 103 de poteries d'art de James MacIntyre & Co., à Burslem, conçut la ligne « Florian » ; celle-ci se caractérisait par des compositions ornementales de fleurs et



de plumes de paon stylisées, qui étaient appliquées par report de gravure sous couverte, et dans laquelle un engobe soulignait les contours sinueux des motifs. Certaines des autres faïences peintes, telles que les séries « Pomegranate », « Hazeldene » et « Claremont », témoignent de la même retenue des Anglais vis-à-vis des créations avant-gardistes du reste de l'Europe. Chez Doulton & Co., à Lambeth (Londres), Florence et Hannah Barlow et Eliza Simmance présentèrent à travers leurs représentations de paysages une nouvelle variante de l'Art nouveau. Minton, à Stoke-on-Trent dans le Staffordshire, développa également sa propre version du mouvement moderniste européen avec la série « Secessionist », qui fut créée par Louis Solon et John Wadsworth.

105 Les créations sans doute les plus curieuses et humoristiques de l'époque étaient signées par les Martin Brothers, quatre frères – Walter, Robert-Wallace, Edwin et Charles – regroupés dans une entreprise familiale d'abord installée à



102. **Amphora**, paire de vases en faïence, v. 1900.

103. **William Moorcroft**, vases de la ligne « Florian », 1899 (à gauche) et 1900 (à droite).

Fulham puis dans le Middlesex, qui produisirent une vaste collection de grès vernis au sel ; les pièces qui présentaient un bestiaire de monstres mythologiques et d'oiseaux grimaçants et grotesques sont les plus célèbres.

Bernard Moore, qui déménagea de Longton à Stoke-on-Trent en 1906, concentra quant à lui son attention sur les avancées des techniques d'émaillage. Il développa un style figuratif très personnel dans une série d'émaux rouge-cuivrés réalisés à basse ou à haute température aussi bien sur des grès que sur de la porcelaine. La Ruskin Pottery, fondée en 1898 près de Birmingham par William Howson Taylor, se livra elle aussi à des expérimentations de glaçures et d'émaux – « flambés », cristallisés ou lustrés, en particulier – exposés à de hautes températures sur des pièces d'inspiration chinoise.

Outre-Atlantique, on retrouvait dans l'industrie de la céramique du début du siècle les deux mêmes logiques de production qu'en Europe : les potiers



104. **George Ohr**, vase en céramique, v. 1900-1906.

105. **Martin Brothers**, paire de cruches ornées de visages, grès vernis au sel, 1892.

indépendants et les ateliers étudiaient les procédés d'émaillage récents et les innovations dans le domaine du modelage, tandis que les manufactures de plus grande envergure optaient pour des décors peints de façon plus traditionnelle, et donc commercialement plus viables. De part et d'autre, d'étonnantes innovations virent le jour.

Parmi les créateurs d'émaux, plusieurs artisans obtinrent des résultats particulièrement remarquables quoique peu orthodoxes. Hugh C. Robertson, notamment, développa à la Dedham Pottery des effets tout à fait spectaculaires, tant au niveau visuel qu'au niveau des textures, grâce à de riches mélanges de glaçures multicolores, ou bien simplement grâce à quelques gouttes d'émail qui permettaient de créer des surfaces volcaniques et bullées lorsqu'elles étaient cuites à très haute température. Encore plus excentrique par tempérament et de par ses pratiques artistiques, George Ohr, le « potier fou » de Biloxi (dans l'Etat du Mississippi), modifiait ses pièces aux parois très fines à l'aide de diverses techniques de finition : par froissage, plissage, pinçage ou pressage des surfaces. D'autres, comme Theophilus A. Brouwer Jr. à la



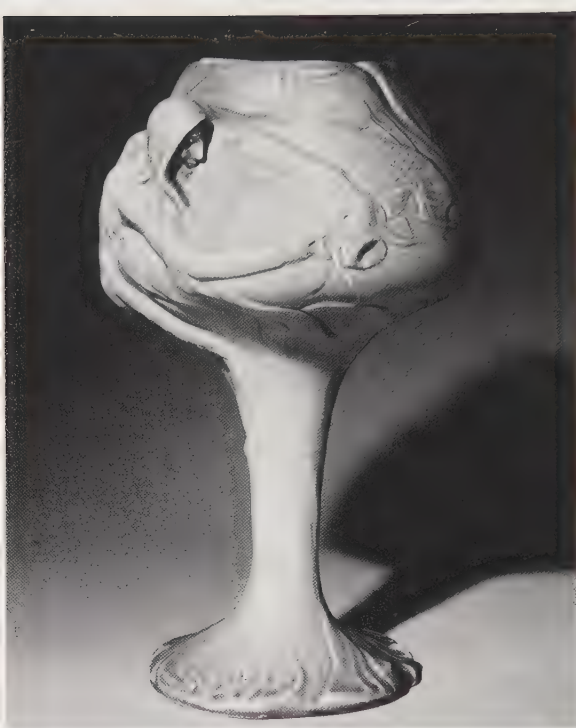


106. **Frederick H. Rhead**. pichet (ou vase) en grès, v. 1900

107. **Ruth Erikson**. vase en céramique pour la Grueby Pottery, 1905

- Brouwer Pottery et Cornelius Brauckman à la Grand Feu Art Pottery, développèrent un style personnel plus sobre et plus conformiste. Frederick
- 106 H. Rhead à la Roseville Pottery Co. et Arthur E. Baggs à la Marblehead Pottery explorèrent les procédés modernes d'émaillage, ce que firent également de plus grands ateliers tels le Chelsea Ceramic Art Works, la Merrimac Pottery Co., la Pewabic Pottery et la Waller Pottery.
- 107 La Grueby Pottery de Boston, qui bénéficiait à l'époque d'une renommée internationale, avait exposé à côté des ateliers Tiffany à l'Exposition universelle de 1900 et avait été accueillie favorablement par la critique. Le charme de la glaçure d'un vert mat qui caractérisait les réalisations de cette fabrique résidait à la fois dans la richesse des nuances qu'offrait sa coloration monochrome et dans l'étonnant velouté de la surface mate. Ces qualités étaient d'ailleurs à l'époque très originales pour la céramique américaine. Jusque-là, les céramistes





108. **Artus Van Brigghe**, *Le Toast*, calice en céramique, 1901

109 **Fulper Pottery**, vase en céramique, glaçure cristalline avec poudre de cuivre, 1913-1922

avaient toujours utilisé des techniques telles que le sablage ou bien l'immersion des pièces dans un bain d'acide, qui donnaient aux finitions un aspect beaucoup plus terne. Sur certaines pièces de Grueby, la glaçure n'était pas appliquée de façon homogène sur les motifs aux tracés saillants, ce qui créait des veinages aux nuances de vert plus claires – c'est pourquoi on les surnomma « concombre » ou encore « écorce de pastèque ». Comme Grueby, la Roseville Pottery de Zanesville, dans l'Ohio, se concentra sur sa ligne de glaçures qui, à l'occasion, étaient gravées pour ajouter une décoration.

Aux Tiffany Studios, les expérimentations d'émaillages monochromes commencèrent peu avant 1906, au moment où Tiffany annonça qu'il souhaitait se lancer dans la céramique. Des pièces dont les formes audacieuses, moulées en plein relief, représentaient des fleurs ou des légumes, étaient émaillées dans des couleurs terre complémentaires : l'ivoire, le beige, le marron, le vert ou l'ocre. Les Gates Potteries, pour qui William Day Gates, leur président, conçut une série d'articles architectoniques commercialisés sous la marque « Teco », se spécialisèrent également dans les glaçures monochromes, dont un vert mat qui fut appliqué sur certains vases floraux d'inspiration Art nouveau. La Fulper





110. **Tiffany Studios.**
bol lotus en faïence
v. 1905



111. **Fritz Albert.**
vase en céramique de
la ligne « Teco » pour
les Gates Potteries,
1904-1905.

112. **Rookwood
Pottery,** vase en
céramique décoré
par Kataro Shiraya-
madani, 1899.



108 Pottery de Flemington, dans le New Jersey, créa une série d'émaux inspirée des céramiques chinoises « famille rose », auxquelles les céramistes avaient cessé de s'intéresser depuis l'arrêt de leur production deux siècles auparavant. Ces émaux s'harmonisaient parfaitement avec les formes d'inspiration orientale sur lesquelles ils étaient appliqués : coupes, jarres rituelles ou bouteilles sphériques. Le potier indépendant Artus Van Briggles qui, en 1899, avait quitté la Rookwood Pottery dans l'Ohio pour Colorado Springs, était lui aussi attiré par les vernis mats de la Chine ancienne. Il les appliqua à ses céramiques, dont certaines étaient ornées de formes Art nouveau sculptées en haut-relief.

La Rookwood Pottery de Cincinnati était de loin la manufacture la plus importante dans le domaine des céramiques peintes. Créée en 1880, elle produisit pendant près de cinquante ans un nombre considérable d'articles de haute qualité. Son équipe de décorateurs était composée d'artistes de très grand talent, Kataro Shirayamadani, qui était d'origine japonaise, et Matthew Andrew Daly notamment, qui développèrent tous deux des thèmes d'inspiration naturaliste dans une délicate palette Art nouveau. La Newcomb College Pottery, à La Nouvelle-Orléans, orna elle aussi ses créations de décorations inspirées par la nature, dont beaucoup contenaient des détails gravés afin de souligner la différence entre les divers composants du dessin.

Nous concluons ce chapitre par une brève mais incontournable référence à Adelaide Alsop Robineau qui fut, pour nombre d'observateurs, la potière la plus accomplie de son temps. De tempérament plutôt conservateur, elle fit cependant quelques concessions stylistiques à l'Art nouveau dans un petit nombre de créations. La perfection de son travail (en particulier, sa parfaite maîtrise d'une multitude de techniques, dont celle de l'ajourage, l'une des plus délicates) et ses séries de glaçures mates, lustrées ou cristallisées lui attirèrent l'attention et le respect de la communauté internationale des céramistes.

Bijoux et mode

L'art des pierres et métaux précieux en France au début du siècle peut être divisé, du point de vue stylistique, en deux grandes catégories : la joaillerie et la bijouterie. Le fait que ces deux domaines soient eux-mêmes étroitement liés à une troisième discipline, l'orfèvrerie (le travail des métaux précieux), explique en partie la volonté de l'industrie joaillière, à la fin du XIX^e siècle, de les distinguer clairement. Henri Vever, dans son ouvrage en trois volumes intitulé *La Bijouterie française au XIX^e siècle*, tenta, comme d'autres joailliers de son époque, d'établir une classification convaincante. Mais aucune proposition ne se révéla réellement satisfaisante. J'ai pour ma part choisi, dans le cadre de cet ouvrage, d'appliquer le terme de joaillerie aux artistes guidés avant tout par la valeur intrinsèque des matériaux qu'ils utilisaient ; j'inclurai dans la catégorie bijouterie ceux qui, à l'inverse, pensaient que l'interprétation artistique était un critère plus important pour déterminer la valeur d'une pièce. Si les deux groupes cherchaient pareillement à s'inscrire dans la modernité, leurs moyens d'expression artistique furent différents, ainsi que leurs matériaux de prédilection.

Courant principal, en France, de l'art traditionnel des pierres et des métaux précieux, la joaillerie se consacrait au travail des pièces les plus rares, de préférence aux alternatives moins coûteuses. La joaillerie avait, à l'époque comme aujourd'hui, une valeur intrinsèque qui se mesurait au poids en carat des pierres ; ce paramètre déterminait en grande partie la valeur des bijoux sur le marché. Le carat représentait donc la seule véritable devise du joaillier. C'est pourquoi la clientèle de l'industrie de la joaillerie du milieu et de la fin du XIX^e siècle correspondait en France, comme partout ailleurs à cette époque, à l'élite sociale, c'est-à-dire principalement des aristocrates, des grands propriétaires terriens ou encore les membres d'un petit groupe alors en pleine expansion, la bourgeoisie parvenue, qui récoltait les fruits de la croissance entraînée par la révolution industrielle. Le reste de la population, c'est-à-dire la grande majorité, pour qui les articles de joaillerie étaient inaccessibles, se voyait proposer par les fabricants de bijoux fantaisie un choix d'imitations en verre ou en d'autres matériaux colorés bon marché tels que les camées et les grenats.

Dans les années 1860, l'industrie des pierres et des métaux précieux se perdait en France dans de multiples renouveaux historiques : les imitations de modèles de style étrusque, Henri II, Charlemagne, Renaissance et Louis XIII

concurrent ainsi de brèves vagues de popularité. La critique, quant à elle, déplorait le manque d'intégrité artistique et d'innovation. Il y eut une première tentative de rajeunissement dans les années 1870, en particulier avec les créations d'Oscar Massin, le célèbre joaillier du Second Empire, dont les compositions semblent avoir anticipé le mouvement Art nouveau. Mais si Massin introduisit une légère touche de naturalisme et de fluidité dans ses compositions florales, cette évolution apparaît de nos jours bien timide, voire pratiquement imperceptible. Les créations présentées par Lucien Falize à l'Exposition universelle de 1889 – des bracelets en or ornés de pensées, de violettes et d'œillets – annonçaient plus fortement les changements à venir.

Vers 1900, l'industrie de la joaillerie restait très ancrée dans la tradition. Elle réagit cependant à l'engouement des Salons parisiens pour les études d'après nature en créant de son côté une série de bijoux (avec des pierres précieuses montées) qui, par leurs formes naturalistes et rationnelles, s'ouvraient à la nouvelle esthétique. Ses représentants, parmi lesquels figuraient les grandes maisons de joaillerie telles que Boucheron, Falize, Vever, Sandoz, Coulon & C^{ie} et Félix Desprès, souhaitaient une révolution tranquille, assurant le maintien de la

116, 115, 113



113. **Henri Vever**, joaillerie,
Exposition universelle de Paris, 1900.

114. **René Lalique**, pendentif en or
émaillé, calcédoine et perle baroque,
v. 1898-1899.



hiérarchie traditionnelle des pierres et des métaux précieux tout en prenant part aux élans artistiques modernes. Pendant toute cette phase de transition, le diamant continua à régner en maître sur la joaillerie : sa présence restait absolument indispensable dans toutes les commandes très importantes, comme celles des familles royales européennes. Lorsque le diamant n'était pas la pièce principale du bijou, il était utilisé en bouquets de grosses pierres ou en champs scintillants de pierres plus petites serties en pavé, qui servaient à mettre en valeur la composition centrale. Utilisé de cette manière, et souvent entremêlé de pierres colorées, le diamant ne doit sa survie face aux accusations de monopole dont il faisait l'objet de la part des artistes Art nouveau que grâce à son ardente et singulière beauté. Son charme résidait notamment dans sa présentation irréprochable : chaque monture était un hymne à l'art du lapidaire.



115. Les frères Falize, broche lys, or et émaux sertis de diamants, v. 1897.



116 Boucheron et Edmond Becker Les Frères Falize d'Eve, broche 1897

En 1900, les guirlandes de feuilles d'acanthé ou les petites branches de chêne, les arabesques, les denticules et les festons figuraient parmi les motifs préférés des joailliers, qui s'inspiraient le plus souvent de la période Louis XVI. D'autres styles classiques – hiératique, assyrien, byzantin, médiéval, oriental – ou bien encore la Renaissance et la mythologie constituaient des sources d'inspiration pour de fabuleux dragons ailés, des bacchantes, des chimères, des scarabées, des gorgones, entre autres images tirées du grand répertoire de l'art. Les insectes – libellules et scarabées notamment – étaient représentés dans le même style très formel, souvent rigide et sans vie.

La jeune génération d'artistes attirés à partir du milieu des années 1890 par le mouvement Art nouveau opta quant à elle pour la bijouterie. La plupart ne pouvaient pas s'offrir des pierres précieuses coûteuses, et ils étaient donc naturellement réceptifs à l'alternative que représentait la bijouterie, où l'accent était mis sur la ligne même des créations. Bientôt, un nouvel assortiment de pierres – semi-précieuses ou bien tout simplement colorées – fut introduit dans les bijoux présentés dans les Salons : calcédoines, chrysoprases, zircons, améthystes,

opales, topazes, jades, agates, etc. Elles avaient l'avantage d'offrir un large éventail de pierres peu coûteuses, tout en imitant les pierres de plus grande valeur. Mais la révolution ne s'arrêta pas là, en grande partie grâce aux expérimentations de Lalique sur d'autres matériaux peu conventionnels, tels que la corne et l'écaille, qui pouvaient être sculptés et patinés. Les artistes de la fin du siècle utilisèrent également beaucoup l'ivoire afin d'obtenir des détails finement ciselés.

Autre phénomène de grande importance pour le nouveau mouvement, l'art de l'émaillage, qui datait de la Renaissance, connut un renouveau vers 1900 grâce aux mains expertes d'Eugène Feuillâtre, André Fernand Thesmar, Georges Fouquet et, bien sûr, Lalique ; leurs créations rencontrèrent un énorme succès. Non seulement les émaux étaient utilisés pour imiter les couleurs des pierres précieuses, mais ils pouvaient également être ombrés pour provoquer des effets saisissants de réalisme, dans les portraits notamment, ou bien encore pour rendre des impressions de profondeur, de limpidité ou de luminosité. D'autres variations étaient rendues possibles grâce à trois techniques parfaitement maîtrisées à l'époque par les émailleurs japonais : le plique à jour, le champlévé et le cloisonné.

La substitution de ces matériaux économiques à ceux utilisés habituellement rendait les prix de ces bijoux bien inférieurs à ceux de la joaillerie. La bijouterie attira donc une clientèle moins riche mais beaucoup plus importante. De nombreux amateurs d'art, qui avaient jusque-là été exclus du marché de la joaillerie en raison de ses prix exorbitants, commencèrent également à fréquenter les Salons à la recherche de pièces abordables.

L'Exposition universelle de 1900 confirma la suprématie de la France dans l'industrie de la joaillerie. L'accueil le plus enthousiaste fut évidemment réservé à René Lalique, qui était le premier à avoir attiré l'attention des critiques au Salon de la Société des artistes français de 1895, où il avait présenté dix-sept bijoux ainsi que les croquis de quatre autres en préparation. Ses créations radicalement naturalistes et son utilisation de matériaux qui n'étaient généralement pas associés à la joaillerie avaient alors été très largement salués par la critique. Cet événement avait également été le tout premier signal de l'émergence d'un véritable mouvement moderniste. Le travail présenté par Lalique deux ans plus tard à l'Exposition de Bruxelles conforta sa position à l'avant-garde de l'Art nouveau, mais ce n'est qu'en 1900 que le grand public français put réellement voir et commencer à saisir l'étendue de son génie.

On ne peut malheureusement donner, dans le cadre de cet ouvrage, qu'un bref aperçu de l'originalité stupéfiante, de la beauté pénétrante et de la virtuosité technique des bijoux de Lalique. Un grand nombre de livres ont été écrits sur le bijoutier et maître verrier ; c'était un talent hors pair pour l'époque, et son art ne peut être comparé qu'à celui de Benvenuto Cellini à la Renaissance. Il nous suffira de dire ici qu'il fut le véritable initiateur du mouvement Art nouveau dans la



117. **Georges Fouquet**, bracelet serpent en or, sert. d'une mosaïque d'opales, d'émaux de rubis et de diamants, réalisée pour Sarah Bernhardt, 1899



118. **René Lalique**, peigne orchidée en or, ivoire, corne et topaze, v. 1903.

bijouterie et que, dès ses débuts, il en fut la force dominante. C'est Lalique qui fut le premier à se révolter contre la tyrannie du diamant, qui avait jusqu'alors été au cœur même de l'art du joaillier.

Evidemment, la grande célébrité de Lalique engendra un nombre considérable d'imitateurs, mais seuls quelques-uns firent preuve d'une virtuosité artistique comparable : Georges Fouquet, Lucien Gaillard, Charles Boutet de Monvel et Henri Vever, pour ne citer que les plus grands. Tous ces artisans partageaient, à des degrés divers, les mêmes thématiques, même si Boutet de Monvel avait pour sa part souvent recours à une imagerie cauchemardesque qui semble aujourd'hui tout à fait invraisemblable pour une parure. On ne dispose d'aucune

117, 119
113
121



119. **Lucien Gaillard**, pendentif en or, diamants, émail plique à jour, v. 1902.

120. **Lucien Gautrait et Léon Gariod**, pendentif en or et émaux, serti de diamants, topazes et émeraudes, v. 1900.

121. **Charles Boutet de Monvel**, pendentif, 1903.

122. **Edouard Colonna**, pendentif en or et émaux verts orné d'une perle en goutte, v. 1898.



information sur Lucien Gautrait, un autre artiste de talent ayant adopté le style de Lalique, hormis le fait que ses créations étaient réalisées par le joaillier parisien Léon Gariod. 120

Les créateurs les plus célèbres de la Maison Art nouveau de Bing et de la Maison moderne de Meier-Graefe – Edouard Colonna, Georges de Feure, Maurice Dufrène, Paul Follot et Emmanuel Orazi – adoptèrent un style moderniste tout à fait différent, nettement inspiré des circonvolutions et arabesques abstraites de Van de Velde et de ses disciples belges. 122

En 1900, le bijoutier utilisait les mêmes motifs que les artistes des autres disciplines, et en particulier ceux qui produisaient des petits articles ménagers et des bibelots. La plupart de ces motifs reprenaient les formes les plus caractéristiques de l'Art nouveau, notamment les paysages et les représentations de jeunes femmes sensuelles. Parfois, les femmes et la nature fusionnaient en d'hybrides femmes-fleurs ou femmes-libellules. Les interprétations modernes des femmes fatales de la mythologie telles que Salomé ou Lédä firent leur apparition sur tous les types de bijoux, au même titre que les célébrités de l'époque (Loïe Fuller et Cléo de Mérode, par exemple), dont l'image idéalisée apparaissait sur un certain nombre de parures.

La nature fut traitée avec un peu plus d'égards. La campagne française constituait une source d'inspiration particulièrement forte pour les joailliers du pays.



123. Alphonse Mucha et Georges Fouquet, ornement de corsage en or, émail, émeraudes, perle baroque et aquarelle sur nacre v. 1900

Des espèces très courantes telles que le myosotis, l'iris, la marguerite, le chardon, la monnaie-du-pape, le gui ou la glycine furent reproduites avec une grande sensibilité, les fleurs apparaissant aussi bien entières qu'à travers des études détaillées de leurs différentes parties, comme les pistils ou les corolles. Même de simples céréales comme le blé ou l'orge prirent un instant une grande dimension artistique.

Les différences formelles entre la joaillerie et la bijouterie avaient souvent tendance à s'estomper, dans la mesure où les créateurs tentaient de trouver un juste milieu susceptible d'attirer les deux clientèles. Les grandes maisons traditionnelles cherchèrent notamment à concilier les deux styles dans leur recherche d'un langage moderniste. L'incursion, dans la joaillerie mais surtout dans la

bijouterie, d'artistes issus d'autres domaines, contribua à brouiller un peu plus les frontières entre les styles. Différents types de bijoux hybrides se développèrent, chacun avec ses caractéristiques propres. Parmi les plus importants, on peut citer les bijoux de peintre, dont l'élément central en ivoire ou autre surface plane était peint et entouré de matériaux précieux. Le peintre et affichiste Alphonse Mucha réalisa une série de bijoux dans ce style pour Fouquet, qui comprenait des portraits en médaillon de jeunes filles langoureuses. Ses créations particulièrement audacieuses, originales et théâtrales n'appartenaient pas au domaine de la bijouterie *stricto sensu* : ses bijoux étaient pour la plupart surdimensionnés et impossibles à porter, hormis sur une scène de théâtre par la plus célèbre de ses clientes, Sarah Bernhardt. 123

Autre variante de ce nouveau style de bijoux, les médaillons, que l'on appelait indifféremment broches-médaille ou médailles-bijou à l'époque, étaient réalisés en bronze ou en or moulé, avec des sujets typiquement Art nouveau tels que les nymphes ou les créatures nocturnes, qui apparaissaient généralement en bas-relief. Parmi les créateurs qui s'intéressèrent à ce type de bijoux, on peut citer Jules Desbois, Edmond Becker, Victor Prouvé ou encore Charles Rivaud. Aujourd'hui, ces bijoux nous apparaissent plus comme des pièces au charme suranné que comme de réelles tentatives de création moderne. 116

Derrière l'aura magique de la Belle Époque se dissimulait une triste vérité : la majorité de la population était sous-payée et sous-alimentée. Il y avait un véritable fossé entre la dureté de la vie quotidienne de la classe ouvrière française et les raffinements à la mode, qu'il s'agisse des bijoux dernier cri ou des visites chez les couturiers du faubourg Saint-Germain. Ce que l'on appelait le Tout-Paris ne représentait en fait qu'une petite partie des habitants de la capitale, ceux qui « comptaient », c'est-à-dire la grande bourgeoisie et la grande aristocratie ; ce cercle de privilégiés fut immortalisé par les tableaux des peintres mondains de l'époque, Giovanni Boldini, Georges Clairin et Jacques-Émile Blanche. Les bijoutiers rivalisaient pour s'attirer les faveurs de ce beau monde, dont le calendrier social s'organisait autour de l'Opéra, de Maxim's, des courses de Longchamps et des promenades en calèche au Bois de Boulogne. Même en ajoutant à ce petit groupe son inévitable cour de parasites (principalement des actrices, des courtisanes et des demi-mondaines), le nombre de ceux qui faisaient et défaisaient les modes n'atteignit jamais les 50 000. Cependant, chacun de leurs mouvements ou de leurs aventures sentimentales alimentaient les revues populaires telles que *L'Illustration*, *Vanity Fair* ou *The Tatler*, et fascinaient le reste de la population.

Les bijoutiers parisiens du tournant du siècle étaient dépendants des grands couturiers de la capitale, Charles Frederick Worth, John Redfern, Jacques Doucet et, à partir de 1910, Paul Poiret. Chaque nouvelle tendance obligeait en effet les bijoutiers à renouveler entièrement leurs collections : les décolletés plongeants

permettaient de recouvrir le cou et les épaules d'une nouvelle ligne de pendentifs et de colliers ras-du-cou ; les robes sans manches, en découvrant les bras, invitaient à créer de nouvelles collections de bracelets à porter au poignet ou au-dessus du coude ; les manchons, au contraire, en cachant les mains, les poignets et les avant-bras, réduisaient d'autant la demande pour les bracelets et les bagues ; les robes victoriennes offraient de larges pans de soie et de tulle pour arborer différents types de bijoux – des ornements de corsage, des parures et des pectoraux – mais lorsque Poiret fit disparaître les corsets baleinés de ses créations, ces pièces extrêmement lourdes passèrent de mode. La nouvelle tendance modifia la silhouette de la femme : soudain, les robes devinrent plus longues, plus étroites et relativement sobres, ce qui créa en retour un besoin pour des bijoux et des accessoires plus petits et plus discrets.

L'évolution du style des coiffures et des chapeaux affecta également les formes et la fonction des bijoux. Les cheveux longs et les chapeaux nécessitaient des épingles pour les maintenir, mais en même temps, les cheveux longs pouvaient recouvrir les oreilles et donc les boucles d'oreilles. En revanche, une coiffure dégagée – un chignon ou, un peu plus tard, la coupe à la garçonne – découvrait les oreilles et le haut de la nuque. Les coiffures bouffantes appelaient quant à elles l'utilisation de diadèmes, de tiaras, de peignes élaborés et d'ornements pour cheveux.

La joaillerie traditionnelle survécut à la Belle Époque et retrouva en grande partie son prestige après la Première Guerre mondiale grâce aux créations Art déco, véritables constellations de pierres précieuses, de Boucheron, de Cartier, de Chaumet et de Van Cleef & Arpels. Au début du siècle cependant, ses adversaires la considéraient toujours plus comme un signe extérieur de richesse que comme le vecteur d'une création véritable ; la taille et l'éclat d'un diamant ne suffisaient pas à faire d'un joyau une œuvre d'art à part entière : il devait s'y ajouter le savoir-faire d'un artiste.

De façon prévisible, le flot de la joaillerie Art nouveau qui submergea les Salons parisiens entre 1900 et 1905 entraîna rapidement l'effondrement du mouvement et, en conséquence, celui de la bijouterie. Les sublimes créations de Lalique furent parodiées par d'innombrables imitations vulgaires et serviles, ce qui finit par rompre le charme chez les défenseurs de l'Art nouveau. Ceux qui n'avaient jamais particulièrement apprécié le mouvement mais s'étaient sentis obligés d'y adhérer parce qu'il était à la mode à la Belle Époque s'en détachèrent encore plus rapidement.

Au-delà des frontières françaises, la majorité des joailliers modernistes européens suivirent dans un premier temps l'exemple de l'avant-garde parisienne. La joaillerie *Jugendstil* allemande, par exemple, montra d'abord, à la fin des années 1890, un fort penchant pour l'ornement floral, avant qu'un style national abstrait



124. **Wilhelm Lucas von Cranach**, broche en or, émaux, diamants, rubis, améthystes et topaze, ornée d'une perle baroque, 1900.

124

et linéaire n'émerge entre 1900 et 1910. Robert Koch à Baden-Baden, Karl Rothmüller à Munich et l'artiste Wilhelm Lucas von Cranach, notamment, créèrent des bijoux de grand style sur lesquels on pouvait voir des jeunes femmes ornées de fleurs et à la longue chevelure ondulante. Plus tard cependant, la plupart des joailliers adoptèrent une approche stylistique du nouveau mouvement beaucoup plus conservatrice ; à Berlin, par exemple, des formes classiques fusionnaient avec de légers motifs végétaux, plus proches en cela du style de Bruxelles que de celui de Paris.

Pforzheim, situé à l'orée de la Forêt-Noire, devint vers 1900 le centre le plus prospère de l'industrie joaillière allemande. La plupart des ateliers produisaient un grand nombre d'articles commerciaux qui étaient avant tout conçus pour l'exportation, et où le *Jugendstil* ne représentait qu'un style parmi d'autres. Une grande partie de la production locale était constituée de pièces bas de gamme réalisées dans des matériaux assez basiques – de l'argent de mauvaise qualité ou du métal anglais orné d'émaux. A Pforzheim, les entreprises de Theodor Fahrner et de F. Zerrenner étaient connues pour leur production de bijoux bon marché dans un style Art nouveau très prononcé. A Hanau, autre centre important de la joaillerie allemande, les bijoux classiques sertis de diamants l'emportaient sur la production Art nouveau et ses matériaux moins onéreux. Dans la colonie d'artistes de Darmstadt, Patriz Huber, Peter Behrens, Ludwig Habich et Hans

Christiansen, notamment, avaient opté pour le style plus austère de la Sécession viennoise. Les rares broches et pendentifs que créa Olbrich rappelaient la verticalité radicale et les motifs décoratifs de son architecture.

A Vienne, les bijoux conçus par la Wiener Werkstätte reprenaient les lignes de ses accessoires domestiques, tels que les nécessaires de toilette ou les glaces à main. Ces pièces, où de stricts contours géométriques encadraient des compositions très nettes de cubes, de spirales, de volutes et de feuilles en forme de cœur, évoquaient le style du mouvement anglais Arts & Crafts. Au niveau des matériaux, la Wiener Werkstätte montrait une préférence pour les montures en argent ou en vermeil, serties de cabochons de pierres semi-précieuses ou de nacre. Mais la production autrichienne dans le domaine de la joaillerie Art nouveau ne fut pas très abondante. Ce sont les créations de Josef Hoffmann et de
125 Koloman Moser, encore plus stylisées, qui rencontrèrent le plus de succès. Parmi les autres créateurs de bijoux de la Wiener Werkstätte, on mentionnera Berthold Löffler, Otto Prutscher, Karl Witzmann et Eduard Wimmer. Malgré certains points communs, les réalisations des élèves et de l'équipe de la Kunstgewerbeschule étaient moins remarquables. Seuls deux ateliers autrichiens de joaillerie, A. D. Hauptmann et Roset und Fischmeister, semblent avoir adopté les idéaux de l'Art nouveau français. Gustav Gurschner réalisa pour sa part des versions en miniature de ses sculptures figuratives, au style moderniste très marqué, pour en faire une petite collection de parures.

126 En Europe, seul le Belge Philippe Wolfers, qui était à la fois orfèvre et joaillier, pouvait prétendre rivaliser avec Lalique. Il créa au début du siècle une collection absolument extraordinaire de bijoux et d'objets d'art de grande valeur dans un style Art nouveau français, et il en exposa une grande partie dans les Salons parisiens, comme pour lancer un défi au maître français. Associant avec bonheur l'or et l'argent émaillés à des pierres précieuses ou semi-précieuses et à l'ivoire, Wolfers élaborait son répertoire artistique à partir des thèmes les plus extravagants et déroutants du nouveau mouvement – sinistres créatures nocturnes ou figures mythologiques telles que Méduse. Bien que fortement influencé par la France, son style conserva sa singularité et sa grande originalité, même si les autres artistes et créateurs belges lui préférèrent Van de Velde.

Celui-ci mit sa célèbre ligne fluide et douce, tout en boucles et en courbes, au service d'une élégante collection de bijoux en argent ou en or, serties d'améthystes et d'émeraudes. Il influença notamment les joailliers bruxellois Paul Dubois et Leopold Van Strydonck (un membre du groupe des Vingts).

Les joailliers scandinaves restèrent largement à l'écart du nouveau mouvement, à l'exception notable de Georg Jensen, à Copenhague, qui en présenta une version tout en fluidité et en simplicité, avec des formes et des images à la fois sereines et lyriques. Les formes arrondies de sa joaillerie, souvent rehaussées de







126. **Philippe Wolfers**, *La Nuit*,
pendentif, 1899.

127. **Luis Masriera**, bijou en or,
1900-1905.

cabochons d'ambre, de pierres de lune et autres pierres colorées bon marché, rappelaient celles de sa vaisselle et de ses couverts en argent. A Copenhague également, Mogens Ballin et Thorvald Bindesboll, deux ferronniers qui eurent une grande influence sur les années de formation de Jensen, créèrent une gamme de joaillerie moderniste.

Bien plus au sud, à Barcelone, l'Art nouveau ne s'incarna, dans le domaine de la joaillerie, que dans l'œuvre de Luis Masriera, qui était fasciné par Lalique. En rentrant de l'Exposition universelle de 1900, il abandonna brusquement la production de joaillerie traditionnelle de son atelier familial afin de se consacrer à la création d'une collection de bijoux modernes dans le style de Lalique. Il réussit cependant à conserver un style personnel : ses jeunes filles et ses fleurs étaient inspirées par l'imagerie fin de siècle et l'imagerie médiévale, mais ses créations étaient réalisées en plein ou haut-relief sur un fond d'or serti de petits brillants et d'émail plique à jour. L'un des aspects les plus charmants des bijoux de Masriera, qui créa surtout des pendentifs et des broches, réside dans la façon dont il articulait certains éléments, comme par exemple les ailes d'une libellule, pour qu'ils s'animent de façon très réaliste lorsque celle qui les portait se déplaçait.

En Angleterre, les bijoux conçus par Liberty & Company étaient proches, de par leur style, des nombreuses interprétations nationales du nouveau mouvement.

127

128



L'entreprise reprit pour ses bijoux les motifs d'inspiration celtique, entrelacés ou noués, qu'elle avait utilisés pour ses services de vaisselle « Cymric » et « Tudric », en argent et en étain ; ceux-ci étaient par ailleurs enrichis de petites plaques d'émaux dans des dégradés bleu-vert, et de cabochons de pierres semi-précieuses telles que la turquoise. Les créations d'Archibald Knox et celles d'Oliver Baker, de Bernard Cuzner et de Rex Silver étaient si proches que l'on ne pouvait pas les distinguer. Jessie M. King, une célèbre maquettiste et graphiste de Glasgow, réalisa également quelques pièces pour Liberty dans le style arachnéen très personnel qui caractérisait ses créations. C'est W. H. Haseler & Son, de Birmingham, qui fabriquait les bijoux de Liberty – toujours en deux versions, or ou argent.

De nombreux joailliers et créateurs indépendants anglais furent également amenés à rechercher de nouvelles lignes pour lutter contre l'aspect morne du style des bijoux de la fin de l'époque victorienne. Cependant, la plupart d'entre eux – C. R. Ashbee, Arthur et Georgie Gaskin, Ella Naper et Frederick James Partridge, par exemple – étaient plus proches de l'esprit du mouvement Arts & Crafts que de l'Art nouveau dans ses versions continentales. Ils accordaient en effet plus d'importance à la qualité artisanale de leurs œuvres (ainsi qu'à ses implications idéologiques) qu'à leurs liens avec un mouvement international

129

138. Archibald Knox et W. H. Haseler & Son, collier ras-du-cou en or et nacre pour Liberty & Company, v. 1902.

129. C. R. Ashbee, collier paon en argent, or, corail et nacre noire, v. 1900.





130. Unger Brothers et William B. Kerr,
broche en argent produite en série, v. 1900.

d'arts décoratifs capricieux, pour ne pas dire franchement suspect. Dans de nombreux cas, il est très difficile de faire la différence entre les deux mouvements, car ils tendaient, au niveau formel, vers le même objectif : un raffinement à la fois simple et symétrique leur permettant de se débarrasser de tout historicisme. En Angleterre, seul Charles Horner, un fabricant d'Halifax, semble avoir produit de façon industrielle des bijoux de style Art nouveau.

Tout comme cela avait été le cas une ou deux décennies auparavant avec le japonisme et le renouveau égyptien, le marché américain de la joaillerie emboîta le pas à l'Europe en adhérant à l'Art nouveau en 1900. Les deux principaux centres de l'industrie joaillière, Providence dans le Rhode Island, et Newark dans le New Jersey, créèrent ainsi un large éventail de bijoux Art nouveau bon marché – broches, fermoirs, pendentifs, boucles de ceintures, faces-à-main, peignes et épingles à chapeaux – pour les classes moyennes qui, aux Etats-Unis, commençaient à s'intéresser à la mode. Les jeunes filles Belle Epoque représentées de profil, le visage encadré par les voluptueuses boucles de leur chevelure, étaient estampées en série sur de l'argent de qualité médiocre. Les sociétés Unger Brothers et William B. Kerr dominaient ce secteur de la bijouterie bon marché, comme celui, finalement assez proche, de l'orfèvrerie fantaisie. Egalement spécialisée dans la production de masse, la Gorham Corporation de Providence créa elle aussi des bijoux modernistes en argent, en vermeil ou en cuivre ; le style vigoureux de ses créations dans ce domaine semblait s'inspirer des philosophies, alors très répandues, qui prônaient le renouveau de l'artisanat.

Marcus & Company, à New York, et Peacock & Company, à Chicago, réalisaient, dans des matériaux de meilleure qualité, des pièces aux lignes plus recherchées. Les deux entreprises proposaient un large éventail de bijoux dont les formes florales étaient fortement influencées par l'Art nouveau français, et qui avaient la particularité d'être largement recouvertes d'émaux brillants.



L'incursion de Louis Comfort Tiffany dans le domaine de la joaillerie d'art est antérieure à la mort de son père, en 1902, à la suite de laquelle il fut nommé directeur artistique de Tiffany & Company. Il remplit cette fonction tout en continuant à diriger sa propre société d'arts décoratifs, Tiffany Studios. Ce lien officiel avec la maison de joaillerie familiale lui permit de se familiariser de plus en plus avec ses procédés de fabrication. Cependant, Tiffany préféra mener en privé ses premières expérimentations dans le domaine de la création de bijoux, et l'étendue de sa collaboration avec Tiffany & Company n'a jamais été clairement établie.

Tiffany fit appel à Julia Sherman pour superviser sa production de bijoux ; dans un premier temps, il lui demanda de signer les bons de commande de son nom à elle afin de dissimuler sa propre participation à la production. Il créa un petit atelier sur la 23^e rue, à Manhattan, dans lequel Julia Sherman et son équipe purent transformer en produits finis les modèles dessinés par Tiffany. Les premières pièces furent travaillées à la main, dans un style assez massif, pour ne pas dire rudimentaire, bien loin de l'esprit des articles que Tiffany & Company créait traditionnellement. La différence entre les deux apparaît encore plus nettement à travers le choix de Tiffany d'utiliser des émaux et des pierres bon marché plutôt que les imposantes pierres précieuses et les montures somptueuses qui étaient la marque des créations de Tiffany & Company. Tiffany préféra ainsi se servir d'opales, de tourmalines, de perles, de grenats et de cornalines achetés à bas prix au Mexique. Comme pour Lalique, la valeur de ses bijoux reposait plus sur leurs qualités artistiques et l'harmonie de leurs couleurs que sur les pierres précieuses en elles-mêmes. Les thèmes de prédilection de Tiffany étaient empruntés à la nature : pissenlits, carottes sauvages, grappes de raisin, douces-amères et mûres.

Orfèvrerie et objets d'art

Au début du XX^e siècle, les orfèvres, partisans du moindre risque, hésitaient à se lancer dans l'inconnu. Ils collectionnaient les vieux livres d'échantillons, préférant s'inspirer de styles et de modèles immuables plutôt que s'employer à découvrir un nouveau langage décoratif. L'orthodoxie prévalait dans ce métier que les dernières avancées techniques commençaient pourtant à rattraper.

Paris attira la majorité des plus grands orfèvres de l'époque. La plupart – René Lalique ou les maisons Boucheron, Aucoc et Linzeler par exemple – étaient surtout connus pour leurs créations dans le domaine assez voisin de la joaillerie. Les quatre Salons annuels parisiens servaient de baromètre à l'orfèvrerie française, qui pouvait ainsi mesurer à la fois ses propres avancées et les progrès individuels de ses membres. Entre 1900 et 1905, ces Salons présentèrent des œuvres d'une extraordinaire qualité artistique. À côté de l'ampleur et du niveau atteints par les objets d'art créés à cette époque par les artisans indépendants et par les grandes maisons, les expériences effectuées au nom du nouvel art dans les autres disciplines paraissent presque triviales.

134. 133

Dans sa résistance au changement, l'orfèvrerie française n'adopta le répertoire ornemental Art nouveau qu'à titre d'essai. La plupart des membres de la Société parisienne d'orfèvrerie ainsi que les grandes maisons parisiennes de renom, comme Cardheilac, Aucoc, Christofle, Boucheron ou Keller, choisirent de ne présenter qu'une sélection limitée d'argenterie et d'objets Art nouveau au sein d'un répertoire stylistique varié. Ils se risquèrent par contre davantage à employer des matériaux originaux, ce pour quoi Lalique se battait d'ailleurs depuis de nombreuses années. Pierres et métaux précieux et semi-précieux furent ainsi associés à des matériaux plus basiques et souvent peu conventionnels, tels que les émaux, la nacre, la corne, l'écaille de tortue et la laque.

La formidable supériorité de Lalique dans le domaine des arts décoratifs s'étendit à un large éventail d'accessoires domestiques de luxe, comme des miroirs ou des coffrets où l'on retrouvait le raffinement et la virtuosité technique inimitables qui caractérisaient l'ensemble de son œuvre – même si, comme nous l'avons vu, son principal centre d'intérêt restait la joaillerie.

Lucien Gaillard, un autre artiste-concepteur Art nouveau, s'appliqua également à mener de front une carrière d'orfèvre et de bijoutier. Privilégiant surtout des thèmes entomologiques et zoologiques, il transformait les créatures les plus

137

modestes de la nature, et parfois même les plus répugnantes – des scarabées-rhinocéros ou bien encore des mantes religieuses, entre autres insectes, serpents et reptiles – en articles domestiques tels que des vases ou des boîtes à cigares, dont une grande partie était d'inspiration japonaise. Le génie de Gaillard résidait pour une large part dans sa parfaite maîtrise d'un grand nombre de techniques et de matériaux – les métaux, la corne, différents types de bois ainsi que divers patinages – qu'il mélangeait d'ailleurs avec une grande facilité. En Alsace, Henri Husson faisait preuve lui aussi de multiples talents ; il réalisa la majeure partie de sa production Art nouveau pour le fondeur parisien Adrien A. Hébrard, qui était également propriétaire d'une galerie.

L'excentrique italien Carlo Bugatti intégra l'équipe d'Hébrard après avoir fermé son atelier d'ébénisterie de Milan et déménagé à Paris en 1904. Durant son séjour dans la capitale française, il produisit pour Hébrard des pièces en argent et en vermeil sur lesquelles figurait toute une ménagerie de créatures étranges : éléphants chimériques, phacochères, autruches et crocodiles, au-dessus desquels planait inmanquablement une libellule.

D'autres artistes et artisans présentaient dans les Salons parisiens des objets d'art ornés d'émaux exécutés selon les trois procédés traditionnels : le cloisonné, le plique à jour et le champlevé. Parmi les exposants les plus célèbres, on peut citer Eugène Feuillâtre, les Thesmar père et fils (Fernand et

132. **Fernand Thesmar**, tasses, or et émail plique à jour, v. 1900.





133. **Lucien Hirtz**, aiguière en argent pour Boucheron, v. 1900.



134. **René Lalique**, calice, ivoire et argent, 1901-1903.



135. **Paul Follot**, service à thé en métal argenté, v. 1902

136. **Henri Husson**, plateau, bronze avec incrustations de cuivre, v. 1908

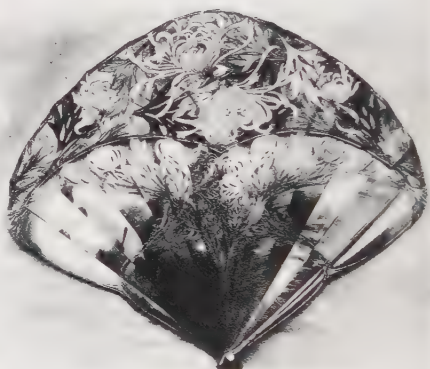
137. **Lucien Gaillard**, vase scarabée-rhinoceros, bronze, socle en bois, v. 1905

Emile) et Etienne Turrette, qui insérait des paillons (petites lamelles de métal dans l'émail afin d'augmenter le potentiel de réflexion de la lumière. Toujours de très haute qualité et d'une incroyable complexité, les émaux Art nouveau ornaient en particulier des petits bols, des compotiers et des nécessaires de toilette.

Entre 1900 et 1910, de nombreux autres ferronniers de renom exposèrent dans les Salons, parmi lesquels on peut mentionner Jules Habert-Dys, Lucien Hirtz (qui travaillait pour la maison Boucheron), Georges Bastard, Lucien Bonvallet et Valéry Bizouard, dont le travail parvint à maturité après la Première Guerre mondiale, alors qu'il réalisait des pièces d'argenterie pour la maison Tétard.

Jean Dunand, un ferronnier d'origine suisse, fit lui aussi ses débuts dans les Salons parisiens au cours des premières années du XX^e siècle. Il devait être considéré plus tard comme le plus grand ferronnier Art déco, mais il se spécialisa d'abord dans la dinanderie, l'art d'incruster des métaux précieux (de l'or et de





138. **Georges de Feure**, poignées de canne en argent, v. 1902.

139. **Adolphe Truffier**, applique murale, bronze doré, malachite, améthystes et émeraudes, 1901.

140. **Georges Bastard**, éventail, corne sculptée avec incrustations d'or et de nacre, 1906.

141. **Jules Habert-Dys**, service à caviar en argent avec incrustations d'émaux, 1905.



l'argent) dans des métaux plus communs (le cuivre et le laiton). Ce procédé est également appelé damasquinage, d'après l'ancienne technique perfectionnée à Damas.

Au Royaume-Uni, l'orfèvrerie fut l'un des seuls artisanats à adopter le langage Art nouveau au début du siècle. Elle le fit cependant sans grand enthousiasme, évitant au maximum les interprétations florales exubérantes et les abstractions curvilignes qui étaient alors prédominantes sur le continent. Les émaux et les pierres semi-précieuses étaient considérés comme le meilleur moyen d'expression de l'élan moderniste, tout en permettant de revisiter l'art celtique dans une imagerie délicate. Cependant, aussi bien d'un point de vue formel que d'un point de vue esthétique, la production d'objets en argent resta très traditionnaliste ou encore très influencée par d'autres tendances de la fin de l'ère victorienne, telles que le mouvement esthétique, le japonisme ou le style radicalement artisanal des guildes Arts & Crafts.

- 143 Liberty & Company régnait sur la production anglaise d'articles Art nouveau en métal. Ses collections en argent et en étain, introduites dans le commerce sous le nom de « Cymric » (prononcer Koumric) et de « Tudric », connurent tout de suite un extraordinaire succès. Apparemment confiante dans leur attrait durable, l'entreprise exposa également dans son magasin de Regent Street une collection d'articles réalisés par certains de ses concurrents européens comme Orion Zinn, J. P. Kayser und Söhne, Orivit ou Walter Scherf & Co.

Vers 1900, Liberty étendit les lignes « Cymric » et « Tudric » à une multitude d'accessoires domestiques, qui allaient des objets les plus ordinaires – bols

142. Carlo Bugatti, service à thé en ivoire et argent, v. 1910.







144. **Archibald Knox**, monture en étain de la ligne « Tudric » et bol en verre vert fabriqué par James Powell & Sons, 1904-1906.

à porridge, cadeaux de baptême, boîtes à biscuits, plats à muffins, coquetières, vaisselle et couverts –, aux plus coûteux, comme les trophées sportifs ou les bols à punch. Les plus ambitieux de ces articles étaient rehaussés d'émaux brillants et/ou incrustés de cabochons de pierres précieuses, de turquoise, de lapis-lazuli, d'agate, de malachite, de nacre ou de perle. Élégantes et raffinées et toujours pleines de charme, les pièces des lignes « Cymric » et « Tudric » sont aujourd'hui encore toujours aussi recherchées par les collectionneurs Art nouveau qu'à leur création.

La politique de Liberty consistait à ne pas dévoiler l'identité des créateurs travaillant pour l'entreprise, mais les plus talentueux d'entre eux sont désormais
144 connus : Archibald Knox, Rex Silver, Oliver Baker, Cecil Aldin, Bernard Cuzner et une certaine Miss Coggin. De tous ces créateurs, Knox était manifestement le plus important. Originaire de l'île de Man, il développa un répertoire décoratif fantaisiste s'inspirant d'anciens motifs celtiques ou d'œuvres plus particulièrement propres à l'île de Man, qui dataient pour la plupart de la période allant du VII^e au XI^e siècles, et qu'il avait sans doute observés sur les tombeaux, les croix et les monuments runiques de l'île. Son style montre aussi de façon évidente qu'il s'inspira du *Livre de Kells*, ainsi que de la série d'entrelacs complexes représentés dans *La Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones, publié pour la première fois en 1856.

La plupart des objets en métal de Liberty étaient fabriqués à Birmingham par William H. Haseler, qui produisait également un grand nombre d'articles en or et en argent ainsi que des pièces de joaillerie pour d'autres détaillants. Il

fournissait aussi les montures en étain de la ligne « Tudric » destinées aux pichets et aux carafes en verre que Liberty commandait à James Powell & Sons à Whitefriars.

Au début du siècle, Haseler n'était pas le seul orfèvre de Birmingham : la ville était en effet un grand centre de recherche et de production d'argenterie. La Central School of Art et la Victoria Street School (qui formait les joailliers et les orfèvres) proposaient des filières techniques et artistiques complètes, à la suite desquelles les diplômés pouvaient devenir membre de la guilde des artisans de la ville, dont Arthur Dixon était l'un des orfèvres les plus remarquables. En dehors de Birmingham, un certain nombre de manufactures produisaient des pièces d'argenterie Art nouveau comparables à celles de Haseler, notamment James Dixon & Sons, Mappin & Webb et William Hutton & Sons à Sheffield et le Silver Studio d'Arthur Silver (qu'il légua à son fils Rex) ainsi que Connell et Wakely & Wheeler à Londres et dans ses environs.

A Londres également, plusieurs orfèvres et créateurs indépendants ne s'intéressaient que par intermittence au nouveau mouvement, qui était en général considéré par eux comme un style parmi d'autres. Omar Ramsden, associé avec



145. **Alexander Fisher,**
pichet en argent, 1905.



146 C. R. Ashbee, lampe, pied en argent serti d'améthystes, 1900

le créateur Alwyn C. E. Carr, produisit un type médiéval d'argenterie remarquable par la richesse de ses formes et de son imagerie; la signature *Ramsden me fecit* constitue aujourd'hui un délicieux rappel de l'intérêt de la fin du XIX^e siècle pour le néoclassicisme. Alexander Fisher était un autre artisan traditionaliste ; 145 bien qu'il ait suivi une formation de sculpteur, il bâtit sa réputation sur son talent d'émailleur. Il arrivait également au célèbre architecte C. R. Ashbee de s'intéresser 146 au domaine de l'argenterie. Il s'inspirait à la fois de l'imagerie ancienne et de l'imagerie moderne : dans certains cas, par exemple, il reprenait des motifs de cuillère « queue de rat » du XVII^e siècle, tandis que dans d'autres, il utilisait les motifs curvilignes en « coup de fouet » tout juste importés du continent. Parmi les autres créateurs travaillant à cette époque dans le domaine de l'argenterie, on peut citer Gilbert Leigh Mark, qui avait une prédilection pour les motifs gravés en relief suggérant des formes végétales, et Nelson Dawson, fondateur en 1901 de l'Artificers' Guild, une corporation d'artisans, et qui avait été formé au travail de l'émail par Fisher. La plupart faisaient exécuter leurs pièces d'orfèvrerie par des artisans de la guilde, dont les créations Art nouveau en argent se caractérisaient par une utilisation abondante d'émaux éclatants et par un ciselage et une finition assez frustes – ils laissaient par exemple les marques de burin et de marteau visibles sur la surface de l'argent pour accentuer l'aspect artisanal des objets.

Christopher Dresser conçut à la fin du XIX^e siècle des accessoires pour la maison qui préfiguraient le mouvement moderniste du XX^e siècle – non pas l'Art nouveau, dont il évita les stylisations, mais plutôt le cubisme et le fonctionnalisme des années 1920 et 1930. Dresser produisit un grand nombre d'objets industriels aux lignes assez épurées et dont la forme était fondée sur le losange, le cube, le triangle et la sphère, pour des fabricants d'articles en argent ou en argent plaqué tels que J. W. Hukin & J. T. Heath et F. Elkington à Birmingham, ainsi que James Dixon & Sons à Sheffield. Aujourd'hui encore, la pureté tranchante de ses formes conserve une modernité étonnante.

En 1871, le roi de Prusse fut proclamé empereur d'Allemagne, ce qui eut pour conséquence la réunion des principaux Etats la constituant en une seule nation, qui connut dès lors une industrialisation rapide. La croissance économique apporta la prospérité, et avec elle l'émergence d'une bourgeoisie à la recherche d'objets précieux susceptibles de refléter son statut social élevé. La majeure partie des objets en argent ou en métal produits en Allemagne pendant cette période étaient de facture traditionnelle – les styles Renaissance (*Altdeutsche Stil*) ou néo-rococo étaient les plus courants. Mais autour de 1900, l'orfèvrerie réagit, quoique prudemment, au *Jugendstil*, ce qui entraîna l'apparition d'un répertoire que l'on peut diviser en trois catégories : un langage décoratif floral inspiré de l'interprétation française du nouvel art, un langage curviligne et asymétrique fondé sur l'Ecole de Bruxelles (en particulier sur les réalisations de Van de Velde et



147. **Hugo Leven**, arrosoir en étain pour J. P. Kayser und Söhne, v. 1898

de Horta) et enfin, un style géométrique plus austère faisant écho à la Sécession viennoise. A Munich, les Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, fondés en 1897, créèrent un style moderniste très particulier où prédominaient les ornements floraux formant des volutes, les ajours et les bosses.

- En Allemagne, la production d'objets en métal était à l'époque concentrée autour de Berlin, Darmstadt, Dresde, Hagen (sur la Ruhr) et, comme nous l'avons déjà vu, de Munich. Il existait des manufactures hors de ces centres, en particulier P. Bruckmann und Söhne à Heilbronn, Koch und Bergfeld et Wilkens und Söhne à Brême, et la Württembergische Metallwaren Fabrik (W.M.F) à Geislingen. Certains artisans et créateurs indépendants se tournèrent
 148 eux aussi vers l'argenterie *Jugendstil*: Ernst Riegel et son successeur Theodor Wende, Peter Behrens, Hans Christiansen et Patriz Huber à Darmstadt, Van de Velde à Weimar et Emile Lettre à Berlin.



148. **Württembergische Metallwaren Fabrik (W.M.F.)**, louche en métal argenté et bol à punch, métal argenté et verre, v. 1900.



149. Josef M. Olbrich, service à thé et à café, étain et teck, v. 1904

147 Outre leur production dans le domaine de l'argenterie, plusieurs manufactures allemandes fabriquaient de la vaisselle en étain recouverte d'une série de motifs *Jugendstil* curvilignes et floraux tout à fait charmants. Parmi les plus intéressantes, on mentionnera la société Walter Scherf & Co., qui commercialisait ses articles sous la marque « Osiris », et Orion Zinn, à Nuremberg, J. P. Kayser und Söhne à Krefeld, et Orivit AG à Cologne-Braunsfeld. Les articles *Jugendstil* pour la maison créés par ces sociétés, notamment des pichets à eau ou à vin, des boîtes à thé, des gobelets et des bougeoirs – sont aujourd'hui très recherchés par les collectionneurs d'objets Art nouveau en métal.

149 Il est souvent difficile aujourd'hui d'identifier parmi les membres du mouvement sécessionniste autrichien les différents créateurs ou artisans qui réalisaient des articles en métal ; entre 1900 et 1914, la plupart d'entre eux étaient associés soit à la Kunstgewerbeschule, soit à la Wiener Werkstätte et même, le plus souvent, aux deux. Tandis qu'Hoffmann et Moser dominaient la création d'articles tels que les corbeilles à fleurs, les lampes et les tasses, d'autres, comme Czeschka et Peche, contribuèrent de façon déterminante à l'esthétique

moderniste autrichienne, si particulière et attrayante, en produisant des séries d'articles de table ajourés et cannelés.

La contribution de la Belgique au domaine de l'argenterie Art nouveau fut modeste, mais de très grande qualité. Van de Velde démontra ses grandes facilités en la matière avec un grand nombre de créations dans le style abstrait et curviligne qui le caractérisait – des accessoires domestiques fabriqués aussi bien en Allemagne que dans ses ateliers d'Ixelles, dans la banlieue de Bruxelles. Wolfers incorpora également de l'argent dans un grand nombre d'articles de table dont la fabrication représentait un véritable tour de force, ainsi que dans un vase en cristal dont la somptueuse monture d'argent représentait un paon. Frans Hoosemans suivit la même démarche : les études en argent et ivoire de nus posant parmi des fleurs qu'il réalisa en collaboration avec le sculpteur Egide Rombaux furent transformées en chandeliers – chandeliers qui incarnaient la création figurative Art nouveau à son plus haut niveau de sensibilité. Fernand Dubois utilisa également l'argent pour fabriquer une paire de chandeliers dont les branches entrelacées semblaient habitées d'un mouvement propre.

En Hollande, le vocabulaire moderniste de l'art fut largement rejeté en faveur de motifs géométriques évoquant l'Antiquité – l'Égypte des Pharaons et les pays du Levant en particulier. Les manufactures et les créateurs qui s'engagèrent dans le mouvement Art nouveau – J. M. Van Kempen à Voorschoten et le professeur A. F. Gips, par exemple – optèrent pour une interprétation florale. Les articles créés par Gips étaient réalisés par la société de C. J. Begeer à Utrecht.

Vers 1900, les pays scandinaves puisaient pour leur part leur inspiration décorative dans leur folklore national, particulièrement la Norvège, où l'imagerie du renouveau Viking jouissait d'une grande popularité. Autre caractéristique de l'argenterie norvégienne à l'époque, l'émail était utilisé à des fins purement décoratives. On peut citer au moins deux créateurs de Christiania (aujourd'hui Oslo) – Gustav Gaudernack et Thorolf Prytz – qui créèrent une argenterie Art nouveau aux formes florales, avec des pétales et des feuilles réalisés selon la technique du plique à jour, et dans un style évoquant Feuillâtre. Également à Christiania, les orfèvres J. Tostrup et David-Andersen exécutèrent des œuvres d'un niveau technique comparable.

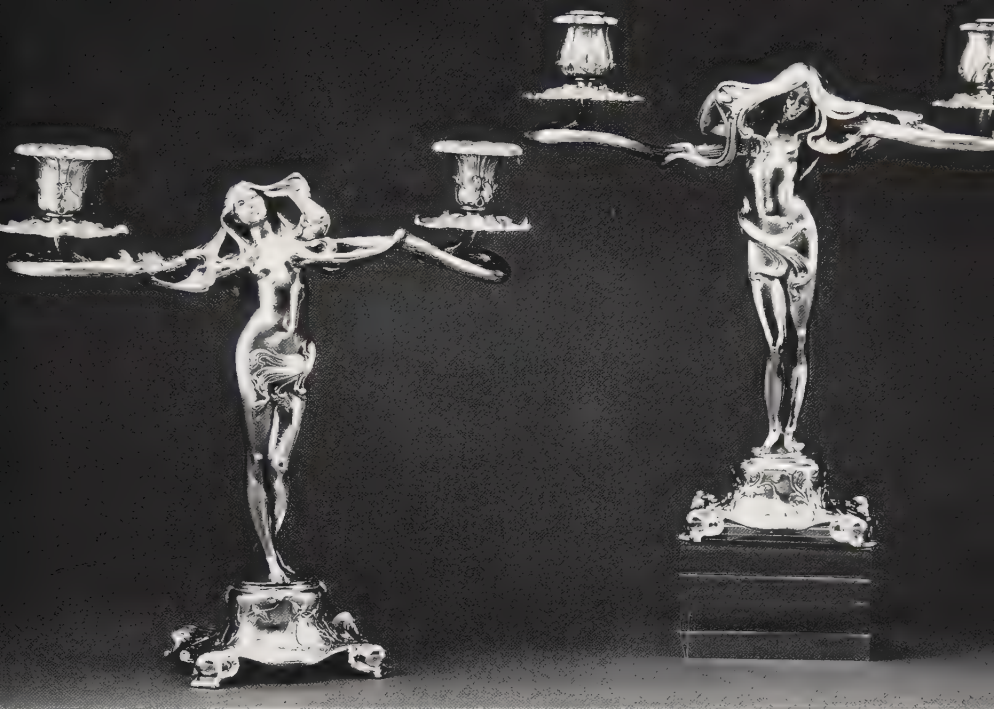
L'argenterie Art nouveau danoise était dominée par Georg Jensen, qui 150 avait été formé à Copenhague dans l'atelier de Mogens Ballin, un orfèvre accompli dont on pouvait voir les œuvres à la Maison moderne à Paris. Jensen exécuta ses premières pièces en argent et ses premiers bijoux vers 1901, alors qu'il travaillait pour Mogens Ballin. En 1904, il ouvrit son propre atelier, où il ne produisit dans un premier temps que des articles de joaillerie,

avant d'élargir sa production à la vaisselle et aux couverts. Ses créations étaient le plus souvent dépourvues de tout ornement, les contours fluides et les surfaces planes du matériau étant considérés comme suffisamment décoratifs en eux-mêmes. Très vite cependant, Jensen abandonna cette simplicité au profit d'une ornementation aux formes organiques, représentant par exemple des bouquets de fleurs ou des grappes de fruits, dont il ornait les couvercles, les socles et les poignées de sa vaisselle ainsi que les manches de ses couverts. Ses créations, d'une harmonie et d'une logique irréprochables, s'ouvrirent bientôt à un marché international enthousiaste. Ses motifs les plus connus, le « Konge » (gland) par exemple, sont encore produits de nos jours et possèdent une qualité propre, lyrique et intemporelle, qui transcende les cycles des modes. Jensen fut assisté tout au long de sa carrière par un grand nombre de créateurs importants, notamment Johan Rohde et Harald Nielsen, pour ne citer que les plus célèbres.

Pour ce qui est de l'orfèvrerie américaine, les manufactures et les détaillants de grande envergure ne furent pas vraiment séduits par l'Art nouveau, en

150. **Georg Jensen**, paire de chandeliers en argent à motif de grappes de raisin 1920





151. **Gorham Corporation**, *Le Matin et la nuit*, paire de chandeliers en argent réalisée pour l'Exposition de Saint Louis en 1904.

grande partie parce que leurs principaux clients étaient les grandes familles aisées, qu'ils avaient auparavant réussi à convaincre que seule l'argenterie de style européen traditionnel pouvait leur fournir une marque de respectabilité et de raffinement social correspondant à leur statut. Ils prirent donc leurs distances vis-à-vis du nouveau mouvement, qui affichait son caractère contestataire. Lorsqu'à la fin du siècle, les orfèvres les plus prestigieux, notamment Tiffany & Company et Black, Starr & Frost à New York ainsi que Bailey, Banks & Biddle à Philadelphie, élargirent un peu leur répertoire, ils présentèrent une charmante sélection d'articles japonisants, réalisés en argent avec des incrustations de cuivre, ou de minuscules détails en nielles. La Gorham Corporation de Providence était une exception notable ; cette entreprise proposait en effet un service d'argenterie Art nouveau tout à fait exubérant, qui portait le nom de « Martele », et qui était décoré de motifs floraux et végétaux gravés en relief. L'argent de la série « Martele » était plus pur (0,95) que celui de la production ordinaire de la société (0,925).

151

D'autres grandes manufactures américaines spécialisées dans l'argenterie, telles que l'Alvin Manufacturing Company et Theodore B. Starr à New York,

Reed et Barton à Taunton, dans le Massachusetts, et J. E. Caldwell et Simon Bros. à Philadelphie, prirent part au nouveau mouvement en créant une série de motifs floraux représentant des primevères, des orchidées et des azalées, qu'ils réservaient à une petite partie seulement de leurs collections de vaisselle et de couverts.

Une seule compagnie, Unger Brothers, installée à Newark dans le New Jersey, reprit fidèlement l'imagerie ostentatoire de la femme-fleur des Salons parisiens dans un large éventail d'accessoires de toilette estampés et de bijoux. Les jeunes filles Belle Epoque étaient représentées en si grand nombre sur ces glaces à main, ces poudriers, ces boucles de ceinture et ces broches que vers 1905, ces objets sombrèrent dans le kitsch aussi promptement que leurs équivalents en France. L'entreprise William B. Kerr, également installée à Newark, produisit elle aussi une ligne d'articles dans ce style très sophistiqué, sur lesquels étaient représentées des nymphes au milieu de feuillages.

Aux Etats-Unis, les petits ateliers et les artisans spécialisés dans le travail du métal furent beaucoup plus réceptifs au langage décoratif floral de l'Art nouveau que les grandes manufactures. La plupart cependant optèrent pour une interprétation réaliste de ce langage plutôt que pour les stylisations en vogue sur le continent. En outre, les artisans indépendants insistaient tellement sur le caractère artisanal de leurs œuvres qu'on considère aujourd'hui que leurs réalisations dans ce domaine appartiennent davantage au mouvement Arts & Crafts qu'à l'Art nouveau. Kalo Shops, Lebolt & Company et Robert Jarvie à Chicago, de même que Shreve & Company à San Francisco et Elizabeth Copeland à Boston créèrent des œuvres remarquables, aussi bien en argent que dans d'autres métaux, dans un style Art nouveau.

Sculpture

Les phases d'évolution de la sculpture française au XIX^e siècle correspondent approximativement aux deux grandes périodes de l'histoire politique de la nation : le règne de Louis-Philippe de 1830 à 1848, et le Second Empire de 1851 à 1870. Ce n'est qu'au moment de la proclamation de la III^e République que la sculpture tout comme la peinture purent commencer à se débarrasser de l'influence de l'Etat, qui anesthésiait plutôt qu'elle ne stimulait la création.

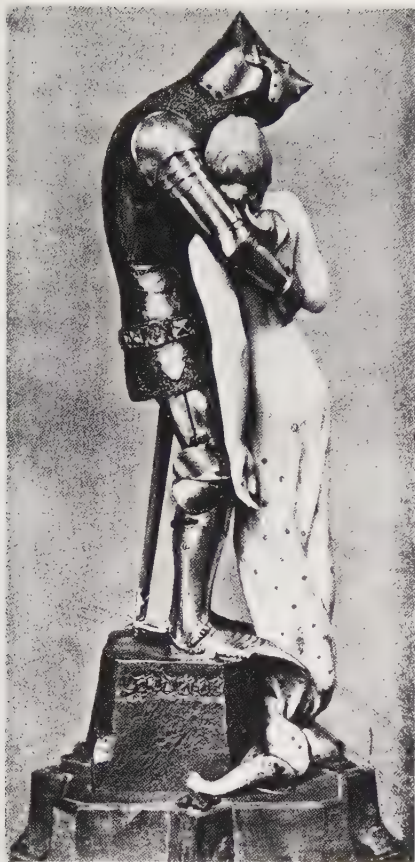
Avant 1870, le chemin menant à la célébrité était, dans le domaine de la sculpture, aussi balisé qu'étroit. Tous les sculpteurs ou presque étudiaient à l'école des Beaux-Arts de Paris, qui proposait année après année un enseignement ennuyeux et peu épanouissant. Les étudiants rivalisaient entre eux pour obtenir la reconnaissance universitaire suprême, le prix de Rome, qui récompensait la meilleure interprétation du langage classique assez limité que leur avaient inculqué leurs professeurs, eux-même victimes de ce système éducatif par lequel ils étaient passés une ou deux générations plus tôt. La tyrannie continuait à s'exercer contre tous ceux qui tentaient de défier le système, qu'ils soient issus ou non des Beaux-Arts. David d'Angers et François Rude, par exemple, furent contraints de s'exiler à la suite du coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte en 1851.

En outre, le seul moyen d'être connu du public était d'exposer dans les Salons annuels. Or, avant d'être présentées, les œuvres devaient préalablement obtenir l'accord des membres de l'Institut ; évidemment, toute sculpture qui dérogeait aux normes autocratiques de celui-ci était rejetée. André Précault fut ainsi banni des Salons de 1834 à 1848, et les œuvres de Barye, Daumier et Fratin furent constamment refusées. Le traditionalisme était de rigueur, d'autant plus que pendant des années l'Etat fut presque l'unique commanditaire de statues monumentales – dont Baudelaire évoqua avec beaucoup de pertinence le « didactisme héroïque ». Lors de sa première participation à un Salon – en 1895, c'est-à-dire très tardivement –, Frédéric Auguste Bartholdi reçut un prix pour un groupe de statues patriotiques et allégoriques au nom absurde, *La Suisse secourant les douleurs de Strasbourg pendant le siège de 1870*. Le talent de Bartholdi est cependant mieux représenté par sa *Liberté éclairant le monde* (la statue de la liberté), érigée dans le port de New York.

Cependant, au cours du XIX^e siècle, une demande d'ordre privé se développa peu à peu parallèlement aux commandes gouvernementales de monuments publics, et les sculptures finirent par être considérées comme des objets d'art venant compléter la décoration des intérieurs. Ferdinand Barbedienne fut l'un des premiers sculpteurs à anticiper les opportunités commerciales offertes par l'expansion du pouvoir d'achat de la bourgeoisie. Il ouvrit une fonderie en 1838 et ne tarda pas à profiter de l'invention de son associé et ami Achille Collas, décrite en 1859 dans une notice nécrologique de *La Gazette des beaux-arts* comme « le tremplin permettant l'élévation des masses ». Le pantographe (tel était le nom de cette invention) fonctionnait sur un principe de proportions mathématiques fixes ; une aiguille de traçage se déplaçait sur la surface du modèle (généralement en plâtre ou en bronze), qui était relié par un système de tiges articulées à un stylet coupant reproduisant, dans une version brute en plâtre, l'original à une échelle réduite. Pour les modèles complexes, on pouvait réduire chaque partie séparément avant de les assembler. Le pantographe permettait de réduire la taille des statues en bronze de façon très précise avant de les reproduire à nouveau. Ainsi, grâce à ce système, Barbedienne pouvait produire des bronzes en série, et s'assurer par là-même de confortables rentrées d'argent. Il s'inspirait pour ces séries des thèmes de la statuaire classique, notamment des œuvres de Giambologna et d'Andrea Riccio, qui étaient parmi ses préférées, mais satisfaisait également la demande croissante de sculptures romantiques. Au tournant du siècle, il offrit ainsi à la sculpture un espace, hors du cadre des Salons, où elle pouvait se faire connaître du public.

D'autres fonderies et entreprises spécialisées dans la reproduction s'engagèrent dans la production de bronzes en série pour le grand public. A Paris notamment, E. Colin, Susse frères, Louchet et Thiébaud frères démarrèrent leur activité vers 1850, avant d'être rejoints à la fin du siècle par Hébrard, Houdebine, Valsuani et Siot-Decauville. Ces sociétés procédaient de deux façons : soit elles négociaient avec de grands sculpteurs tels que Carrier-Belleuse ou Carpeaux les droits de reproduction en métal de certaines de leurs œuvres, soit elles leur commandaient des modèles en cire, en plâtre ou en argile d'objets spécifiques destinés à être réduits puis ensuite reproduits en métal.

Dans les années 1890, la révolte fomentée par les Communards une vingtaine d'années auparavant avait commencé à toucher les Salons, qui rejetèrent peu à peu tout ce qui avait trait à l'Ancien Régime. Le style, la taille ou le sujet des sculptures n'étaient plus, désormais, prédéterminés. La sculpture avait adopté la philosophie Art nouveau des ensembles intégrés et les concepts de l'Art dans Tout – c'est-à-dire l'idée que tous les objets domestiques, quelle que fût leur fonction, se devaient d'être esthétiques. La sculpture était donc maintenant intégrée aux ornements de manteau de cheminée, aux cendriers, aux surtouts, aux chenets et aux lampes. Jusque-là, ces objets avaient toujours été jugés indignes de l'art du sculpteur, en



152. Jean-Auguste Dampé, *La Fée Mélusine et le chevalier Raymondin*, ivoire, acier et pierres précieuses, 1894.

partie du fait qu'ils étaient conçus non pas pour être réalisés en exemplaire unique, mais en série. Cependant, des sculpteurs célèbres tels que Raoul Larche, Théodore Rivière, Pierre Roche ou Maurice Bouval comprirent qu'ils pouvaient maintenant, s'ils le désiraient, moins dépendre des commandes de pièces uniques, grâce aux royalties que leur apportaient les reproductions en masse de leurs œuvres – à une époque où Rodin'était salué comme le nouveau Phidias, il n'est pas surprenant qu'un grand nombre de ses contemporains n'aient pas cherché à rivaliser avec lui, et qu'ils étaient donc prêts à réduire les dimensions de leurs sculptures.

Au tournant du siècle, les matériaux les plus prisés par les sculpteurs étaient le marbre, la pierre, la terre cuite et le bronze. Des artistes tels que Jean-Auguste Dampé, Georges Lemaire et Louis-Ernest Barrias réalisaient également des groupes de statues ainsi que des statuettes mêlant divers matériaux. L'ivoire rede-

152

et de l'Exposition de Terveuren en 1897. Mais c'est le bronze qui devint incontestablement le matériau de prédilection, en grande partie grâce à la machine de Collas. Les bronzes Art nouveau restaient cependant d'un coût assez élevé ; on multiplia donc les reproductions en alliage, ou bien façonnées grâce à un procédé de galvanotypie dont le brevet avait été déposé par Christofle, et qui rendait possible l'utilisation d'une base de métal moins onéreuse, comme le zinc, ensuite recouverte d'un métal plus coûteux comme l'or ou l'argent.

Les sculpteurs Art nouveau s'inspiraient des mêmes thématiques que les autres disciplines des arts décoratifs. Les motifs botaniques et entomologiques des abat-jour au décor en camée de Gallé et des bijoux de Lalique apparaissaient également sur les sculptures. Tout un monde d'insectes tels que les mantes religieuses, les cigales ou les lucanes grouillait et rampait le long des encriers et des vases. Ces objets eux-mêmes étaient habilement transformés en liserons et en nénuphars. Les motifs en « coup de fouet » et en volutes – qui atteignirent leur paroxysme dans les balustrades ajourées en fer forgé ou moulé de Victor Horta et dans les extravagances entortillées des entrées de métro de Guimard – appartenaient aussi au vocabulaire de la sculpture. Tous les thèmes – et clichés – les plus caractéristiques de la période étaient en fait utilisés par les sculpteurs, mais aucune image ne fut reprise de façon aussi récurrente que celle de la femme. Vers 1900, sa suprématie sur les arts décoratifs et en particulier la sculpture était extraordinaire. Représentant tout ce que les années insouciantes de la Belle Epoque pouvaient signifier (ce qui n'avait pas grand chose à voir avec la réalité), les femmes apparaissaient sur presque toutes les sculptures en bas, en haut ou en plein relief. Libérées des harnachements de métal et des baleines dans lesquels la mode les avait enfermées dans la vie réelle, libérées également d'une respectabilité non moins étouffante (dépeinte avec justesse par Stendhal, Balzac et Flaubert dans leurs romans), les femmes jetaient désormais au vent prudence, vêtements et corsets. C'est du moins ainsi que les sculpteurs Art nouveau les représentaient, et les comptes rendus des Salons montrent que les critiques d'art adhéraient généralement à ce parti pris. Représentées comme des nymphes, des naïades ou des ondines (autant de figures mélancoliques, éthérées ou sonnambuliques), les jeunes filles qui vers 1900 ornaient les sculptures étaient dans la lignée du mouvement symboliste qui avait envahi la peinture et la littérature une vingtaine d'années auparavant.

Au départ, les symbolistes s'inspirèrent du mouvement esthétique anglais et des préraphaélites. Leur répugnance à l'égard du réalisme est très proche de l'idéal baudelairien « Sois belle et sois triste », et de la *Beatrice* de Rossetti. Les modèles de Courbet, à travers lesquels n'avait jamais été véhiculée la moindre idée, n'offraient désormais plus d'inspiration intellectuelle suffisante. Les femmes peintes à présent par Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Fernand Khnopff et Odilon Redon étaient tout à la fois de sataniques, érotiques, spirituelles et funèbres.





Philippe Jullian, dans son livre *Esthètes et magiciens*, décrit ainsi cette nouvelle « Belle dame sans merci » :

Princesse ou modèle, sphinx ou succube, Sapho ou Ganymède, la fin du siècle veut que son visage soit modelé par l'âme ; et c'est le masque qui aura le plus de succès. Dans ces milieux qui tournent le dos au matérialisme, pour être désirable, la femme doit devenir lys, sous peine d'être jugée vulgaire par les esthètes. Si la femme ne peut être enfantine et innocente, qu'elle soit donc l'inspiratrice des pires penchants.

Et c'est ce qu'elle fit. Avec son expression énigmatique et ses yeux clos sur un monde intérieur de rêveries, la femme symboliste évoquait des images de chimères hantées par la mort, la sorcellerie et le culte, alors très répandu, de l'absorption de drogues hallucinogènes.

La femme Art nouveau, quant à elle, n'offrait finalement qu'un pâle reflet de cette thématique. C'en était fini de la femme fatale : elle avait cédé la place à une enchantresse échevelée. Le nouveau rôle de la femme relevait de l'allégorie. Bien que toujours symbolique, elle personnifiait désormais des idéaux tels que la Justice, la Foi, la Vérité ou le Progrès ; on la vit d'ailleurs bientôt brandir une torche en incarnation du Progrès et se transformer en Fée Électricité. Ainsi, elle symbolisait l'invention de la lampe à incandescence et, par extension, le triomphe de la science sur la mécanique et, de fait, du nouveau siècle sur l'ancien.

En sculpture comme dans le domaine de la danse, aucune femme n'incarna aussi bien la lumière électrique que la danseuse américaine Loïe Fuller. À son arrivée à Paris en 1892, elle se produisit aux Folies Bergère, où la singularité de ses différentes danses illuminées lui valut un succès immédiat et tout à fait spectaculaire. Isadora Duncan, qui avait été l'une de ses protégées, décrit, dans son autobiographie intitulée *Ma Vie*, l'effet de la danseuse sur son public :

Devant nos yeux, elle se métamorphosait en orchidées multicolores, en fleurs de mer onduyantes, en lys qui s'élevaient comme des spirales. C'était toute la magie de Merlin, une féerie de lumières, de couleurs, de formes fluides. Quel extraordinaire génie ! [...] Loïe Fuller personnifiait les couleurs innombrables, et les formes flottantes de la liberté. Elle était l'une des premières inspirations originales de la lumière et de la couleur.



155. **Raoul Larche**, lampe représentant Loïe Fuller, bronze dore, v. 1900.



156. **Raoul Larche**, encrier, bronze doré, v. 1902.

La lumière électrique demeurait à l'époque une curiosité, ce qui explique pourquoi Loïe Fuller devint la source d'inspiration de nombreux sculpteurs qui cherchaient à restituer dans leurs œuvres en métal la magie de ses spectacles. Le plus remarquable d'entre eux était Raoul Larche, qui avait été formé par Alexandre Falguière et Eugène Delaplanche à l'école des Beaux-Arts de Paris avant de faire ses débuts, en 1881, au Salon de la Société des artistes français.

155

Un catalogue non daté de l'exposition posthume des travaux de Larche conservé à la bibliothèque du Musée des arts décoratifs à Paris est un élément capital pour prendre la mesure de l'œuvre de toute une vie ; la sienne fut d'ailleurs assez brève, puisqu'il mourut brutalement après avoir été renversé par une voiture. Cette exposition présentait des centaines de peintures et de sculptures qui présentaient une grande diversité, de par leurs sujets comme de par les matériaux utilisés. On y trouvait en effet aussi bien des bustes de divinités mythologiques et des groupes de payannes que des figurines de jeunes hommes armés d'une épée et de naïades tenant



157. **Louis Chalon**, plat, bronze, v. 1903.

entre leurs mains des conques et des coquilles de tritons, le tout réalisé dans un éventail de matières particulièrement éblouissant : pierre, biscuit blanc, étain, bronze et terre cuite. A cela s'ajoutait une série d'objets en bronze dans un style très

156 Art nouveau : bustes, lampes de table, encriers et cache-pots.

157 Le tournant du siècle connut un autre sculpteur important, Louis Chalon, qui fut d'abord peintre avant d'être à la fois illustrateur, sertisseur de pierres précieuses et couturier spécialisé dans les capes royales – trois domaines qu'il maîtrisait complètement. Il entra dans le monde de la sculpture en 1898, un peu par hasard : on lui avait en effet demandé de concevoir une série d'illustrations en trompe-l'œil évoquant la porcelaine bleue et blanche, mais après plusieurs tentatives infructueuses, il préféra commencer par exécuter des modèles en cire peinte. L'effet obtenu fut si exquis qu'il recommença avec d'autres objets ; les maquettes ainsi obtenues servirent à leur tour de modèles pour un grand nombre de bronzes coulés par la fonderie
160 Louchet. Chalon montrait une prédilection pour la figure hybride de la femme-fleur ; aussi peut-on voir des jeunes femmes batifoler sur ses vases, ses ornements de manteau de cheminée, ses bonbonnières et ses surtouts. Son *Vase aux Hespérides*, qui fut présenté lors de l'Exposition universelle de 1900, avait été réalisé pour lui par le céramiste Emile Muller. Ce vase mesurait près de deux mètres de haut et mettait

en scène les trois filles d'Atlas portant les monstres marins gardiens du jardin des Hespérides.

Comme un grand nombre de ses contemporains, Léo Laporte-Blairsy, qui était originaire de Toulouse, reçut sa formation artistique du grand maître Falguière, avant de faire ses débuts au Salon de 1887. S'il commença par graver et sculpter des bustes et des monuments de grande dimension, il décida à la fin des années 1890 de réduire l'échelle de ses créations afin de répondre à la demande croissante d'objets d'art pour la maison. Il se concentra essentiellement sur les lampes sculpturales. Les thèmes qu'il aborda et que le critique d'art Félice décrivit en 1903 comme autant de « fantaisies lumineuses » étaient des mélanges étranges et éclectiques où l'anecdotique et l'Art nouveau se côtoyaient librement. Certaines de ses créations, comme la lampe intitulée *La Fillette au ballon*, qui représente une petite fille soulevant un ballon, évoquaient un épisode de la vie quotidienne. D'autres, qui représentaient des femmes en costume breton ou des danseuses grecques, s'inspiraient de l'Histoire. Laporte-Blairsy était aussi capable de créer des objets dans un pur style Art nouveau typique des années 1900, comme ses lampes en forme d'ombelles ou de paons.

158

158. Léo Laporte-Blairsy, deux lampes en bronze, v. 1902.





159. **Maurice Bouval**, *Obsession et Rêve*, paire de chandeliers en argent 1900

160. **Charles Louchet et Lamarre**, vase en céramique,
socle en bronze doré émaillé 1898

159 Maurice Bouval exposa quant à lui son travail au Salon de la Société des artistes français et à la Maison Goldscheider. Ses bronzes, qui représentaient à la fois des nymphes sensuelles, des nénuphars, des fleurs de lotus et des coquelicots, étaient parfois très fortement emprunts de symbolisme et de surnaturel. Dans les yeux aux paupières lourdes de son buste *Ophelia*, dans l'aspect mystique de la statuette intitulée *Le Secret* (sans aucun doute inspirée de celle que Pierre Fix-Masseau avait exécutée quelques années auparavant sur le même thème) et dans l'état proche de la transe des jeunes filles des chandeliers *Rêve* et *Obsession* transparaît quelque chose de la fantasmagorie d'Edgar Poe et de la passion que vouaient les Parisiens, dans les années 1890, à « l'heure de la verte » (c'est-à-dire l'heure de l'absinthe).

161 Le sculpteur Joseph Chéret fit ses débuts au Salon de 1863, sous la tutelle de Vallois et de Carrier-Belleuse, dont il épousa plus tard la fille. En 1887, il devint directeur de l'atelier de modelage de la Manufacture de Sèvres. Il mourut en 1894, avant





161. Joseph Chéret, applique murale pour le fondeur Soleau, 1900

162 Charles Korschann, lampe de table en bronze doré avec enlèvement, 1902

que l'Art nouveau n'ait pris son véritable essor, mais son style anticipait les œuvres qui allaient être créées à l'apogée du mouvement, soit une dizaine d'années après sa mort. Les bronzes dessinés par Chéret étaient réalisés par le fondeur parisien Soleau et auraient logiquement dû cesser d'être reproduits après sa mort. La plupart de ses œuvres étaient de style Second Empire, mais il eut parfois recours à un style « de transition », relevant à la fois du classicisme et de l'Art nouveau. On pouvait y voir des putti en bronze doré s'ébattre joyeusement au milieu d'iris et de nénuphars (dont les corolles abritaient parfois une ampoule), ou bien diriger l'attention sur une des toutes premières jeunes filles fin de siècle. Après 1894, Soleau ne tarda pas à comprendre que la thématique de Chéret était de plus en plus à la mode, aussi fit-il fondre de nouvelles séries de bronze d'après les originaux de Chéret qui se trouvaient encore dans son atelier.

- 162 Charles Korschann, un sculpteur et médailliste originaire de Brno, en Moravie, travailla dans la capitale française de 1894 à 1906. Il était à la fois diplômé de l'école des Beaux-Arts de Vienne et de celle de Berlin. Il mena une existence non-conformiste, séjournant tour à tour à Paris, Berlin, Francfort, Cracovie et à





163. **Agathon Léonard**, deux lampes en bronze doré en forme de danseuses, issues de la série *Le Jeu de l'écharpe*, v. 1903.

nouveau dans sa ville natale. C'est à Paris qu'il créa une série de petits objets Art nouveau tels que des pendules, des encrriers et des bustes – en 1904 notamment, le Musée morave de Brno lui commanda un buste d'Alphonse Mucha.

D'une génération plus âgée que la plupart des créateurs qui avaient rejoint le mouvement Art nouveau, Jean-Auguste Dampt avait déjà, en 1876, suivi les cours des écoles des Beaux-Arts de Dijon et de Paris et fait ses débuts dans les Salons. Ayant surtout une formation de sculpteur, il savait aussi bien travailler le marbre que la pierre, le bois ou l'ivoire, de sorte qu'il devint l'un des créateurs les plus polyvalents de l'époque en associant dans ses œuvres divers matériaux. Grâce à la Société nationale des Beaux-Arts et aux expositions de l'Art dans Tout, il présenta aussi bien du mobilier que des sculptures et des lampes. L'Art dans Tout était un groupe de six artistes avant-gardistes qui avaient choisi d'exposer hors du cadre

formel des Salons annuels. On se souvient notamment de Dampy pour son remarquable groupe intitulé *La Fée Mélusine et le chevalier Raymondin* (1894), où l'on peut voir un chevalier en armure d'acier embrasser une jeune fille en ivoire incrusté de pierres précieuses, ainsi que pour la statuette en bois et en ivoire qu'il réalisa quatre ans plus tard, *La Paix du foyer*. 152

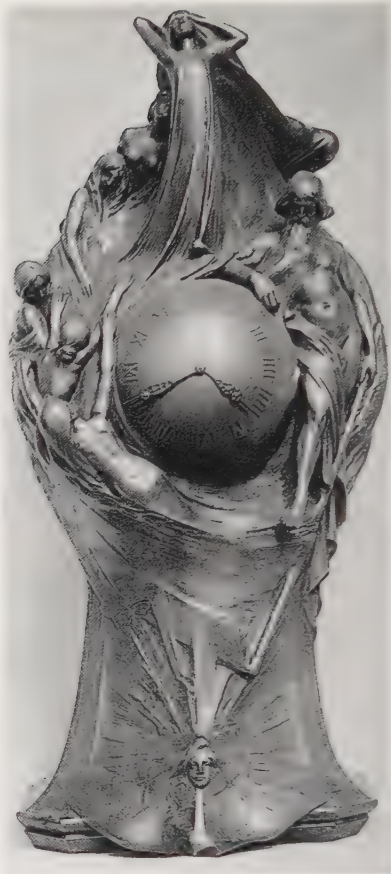
De parents belges, Agathon Léonard (de son vrai nom Léonard-Agathon van Weydeveld) suivit les cours de l'académie des Beaux-Arts de Lille, sa ville d'origine. Après s'être installé à Paris, il conçut et réalisa des bustes, des groupes et des statuettes en quartz rose, en marbre vert égyptien, en grès flambé, en bronze, en ivoire ou en plâtre. En 1902, il exposa au Salon deux bustes particulièrement raffinés en quartz rose, *Mélancolie* et *Méditation*. Si l'on se souvient de Léonard aujourd'hui, c'est cependant presque exclusivement pour sa série de figurines représentant des coryphées intitulée *Le Jeu de l'écharpe*, présentée pour la première fois en 1897, et qui constituait alors un « projet pour la décoration du foyer d'une salle de danse ». 163

Plus tard, la Manufacture de Sèvres lui commanda des reproductions en biscuit blanc de cette série pour son pavillon à l'Exposition universelle de 1900. Il était possible d'acquérir ces figurines par séries entières ou bien à la pièce, et le projet connut un tel succès que la fonderie Susse frères acheta par la suite le droit de réaliser des reproductions en bronze doré à partir des originaux.

En feuilletant les catalogues des Salons annuels qui se déroulèrent à Paris entre 1895 et 1914, on mesure à quel point le nombre de sculpteurs qui y exposaient était considérable, et l'on comprend pourquoi on trouve encore aujourd'hui tellement d'objets de cette époque dans les marchés aux puces, les salles des ventes et chez les

164. Auguste Ledru,
pot à tabac, bronze,
v. 1902.





165. **Charles Jonchery**, lampe, v. 1901.

166. **Max Blondat**, pendule, v. 1901

166 antiquaires. Lucien Alliot, Max Blondat et Julien Caussé réalisaient des statuettes, 153, 165 Félix et Alexandre Charpentier des groupes, Georges Flamand, Charles Jonchery 164 et Auguste Ledru des chandeliers et des plaques, cinq membres de la famille Moreau produisaient des lampes, Théodore Rivière, Pierre Roche, Villé Vallgren et 167 Emmanuel Villanis des bustes, et bien d'autres encore s'efforçaient à l'époque de satisfaire la demande d'un marché particulièrement demandeur.

En dehors de Paris, la sculpture Art nouveau n'était pas aussi répandue. En 168 Autriche, Gustav Gurschner présenta son travail, à partir de 1898, par le biais de la Sécession viennoise avant de participer à de nombreuses expositions à Munich, à Paris et à Monte-Carlo. Sa réputation s'accrut en conséquence. Dans la première phase de sa carrière, il se consacra à la réalisation de groupes monumentaux et de bustes, mais se tourna ensuite, tout comme Laporte-Blairsy, vers la conception





168. **Gustav Gurschner**, lampe de table en bronze et coquille de *turbo marmoratus* v. 1901.

169. **Philippe Wolfers**, *La Fée au paon*, lampe en marbre et bronze émaillé v. 1900.

d'objets plus petits pour la maison, comme des heurtoirs, des glaces à main, des plumiers ou des lampes. Les objets en métal de Gurschner sont d'un grand raffinement. Même sa reprise, pour les figures centrales d'un grand nombre de ses objets, du thème apparemment rebattu des jeunes filles à la poitrine dénudée échappe largement aux critiques, car celles-ci possèdent une dignité tranquille et un charme poétique qui font qu'elles ne sont jamais vulgaires. L'une des pratiques favorites de Gurschner était d'utiliser une coquille de nautilus ou de *turbo marmoratus* (entre autres crustacés) afin d'y loger l'ampoule électrique de ses lampes sculpturales. Naturellement translucides, les coquillages produisaient de riches effets de lumière par transparence.

A Bruxelles, Philippe Wolfers était en 1876 employé comme apprenti dans l'atelier de son père. Il suivit par la suite une formation de sculpteur auprès d'Isidore de Rudder. C'est seulement après l'Exposition de Tervuren, en 1897, où il présenta sa

169 *Fée au paon* et sa *Caresse de cygne*, que Wolfers commença à se consacrer à la création de bijoux, domaine dans lequel il est aujourd'hui plus célèbre. Sa statue *La Fée au paon* est l'un des chefs-d'œuvre de l'époque. Il s'agit d'un nu en marbre grandeur nature enlaçant un paon en bronze. La queue du paon est incrustée d'ampoules électriques et leur lumière est filtrée par les « yeux » en émail plique à jour qui sont





170. **Egide Rombaux et Frans Hoosemans**, chandelier, argent et ivoire, v. 1900

sertis dans le bronze. Wolfers présenta un groupe équivalent, en ivoire et bronze, au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1901.

- 170 Toujours à Bruxelles, le sculpteur et médailliste Egide Rombaux travailla en collaboration avec l'orfèvre Frans Hoosemans à une série de petites lampes et de chandeliers très décoratifs. Hoosemans façonna les vrilles et les tiges d'argent qui enveloppaient les jeunes femmes en ivoire sculptées par Rombaux pour se terminer en supports de bougies ou d'ampoules électriques en forme de fleurs.

La sculpture Art nouveau portait en elle le germe de son propre déclin. La figure féminine avait été exploitée jusqu'à la saturation et le public finit par s'en lasser.

Bibliographie

Sources des illustrations

Index

Bibliographie

Ouvrages généraux

- Amaya, Mario, *Art nouveau*, Londres/New York, 1966.
- , *Art nouveau, Art and Design at the Turn of the Century* (Metropolitan Museum of Art), New York, 1935.
- Aslin, Elizabeth, *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau*, Londres, 1969.
- Barilli, Renato, *Art Nouveau*, Londres, 1966.
- Battersby, Martin, *The World of Art Nouveau*, New York/Londres, 1968.
- Benton, T. et Millikin, S., *Art Nouveau 1890-1902*, Milton Keynes, 1975.
- Charpentier, Françoise-Thérèse, *Art nouveau, L'Ecole de Nancy*, Paris, 1987.
- Fahr-Becker, Gabriele, *L'Art nouveau*, Könemann, Paris, n. d.
- Garner, Philippe, *The Encyclopedia of Decorative Arts*, Londres, 1978.
- Geffroy, G., *Les Industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, 1900.
- Johnson, Diane Chalmers, *American Art Nouveau*, New York, 1979.
- Jullian, Philippe, *The Triumph of Art nouveau, Paris Exhibition 1900*, New York, 1974.
- Klopp, Gérard (dir.), *Nancy 1900, rayonnement de l'Art nouveau*, Thionville, 1989.
- Larner, Gerald et Celia, *The Glasgow Style*, New York, 1979.
- Madsen, Stephen Tschudi, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1956.
- Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres, 1936.
- Powell, Nicholas, *The Sacred Spring: The Arts in Vienna 1898-1918*, Londres, 1974.
- Rheims, Maurice, *L'Objet 1900*, Paris, 1964.
- , *L'Art 1900*, Paris, 1965.
- Schmutzler, Robert, *Art Nouveau*, Londres/New York, 1979.
- Schorske, Carl E., *Vienne, fin de siècle : politique et culture*, New York/Londres, 1979 ; Paris, 1983.
- Selz, Peter (The Museum of Modern Art) *Art Nouveau*, New York, 1960.
- Stoddard, William O., *The Story of America*, New York, 1955.
- Vergo, P., *Art in Vienna, 1898-1918*, Phaidon, Londres, 1999.
- Waissenberger, Robert (dir.), *Vienne 1890-1920*, New York ; Le Seuil, Paris, 1984.
- Weisberg, Gabriel P., *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*, New York, 1986.

Wheeler, Candace, *Principles of Decoration*, New York, 1903.

Architecture

- Benton, Tim et Charlotte (dir.), *Architecture and Design, 1890-1939: An International Anthology of Original Articles*, New York, 1975.
- Casteels, M., *The New Style: Architecture and Decorative Design*, Londres, 1931.
- Collins, G. R., *Antonio Gaudí*, New York, 1960.
- Curtis, William J. R., *Modern Architecture*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1982.
- Hitchcock, H. R., *Architecture: Nineteenth and Twentieth Century*, Hardmondsworth, 1958.
- Jordy, William H., *American Buildings and Their Architects; Progressive and Academic Ideals at the Turn of the Twentieth Century* (vol. 3), New York, 1972.
- Pevsner, Nikolaus, *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Londres/New York, 1968 ; Thames & Hudson, Paris, 1993.
- Russell, Frank (dir.), *Art Nouveau Architecture*, Londres, 1979.

Mobilier

- Alison, F., *Charles Rennie Mackintosh as a Designer of Chairs*, Londres, 1974.
- Bossaglia, R., *Le Mobilier Art nouveau*, Paris, 1972.
- Duncan, Alastair, *Art Nouveau Furniture*, Londres New York, 1982.
- , *Louis Majorelle*, Flammarion, Paris, 1992.
- Howarth, Thomas, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, Londres, 1952.
- Lambert, Théodore, *Meubles et aménagements de style moderne, Paris, 1905-1906*.
- MacLeod, Robert, *Charles Rennie Mackintosh*, Feltham, 1968.
- Mannoni, E., *Meubles et ensembles de style 1900*, Paris, 1968.
- Olmer, Pierre, *La Renaissance du mobilier français 1890-1910*, Paris, 1927.
- Prouvé, M., *Victor Prouvé*, Nancy, 1958.
- Tierlink, Herman, *Henry Van de Velde*, Bruxelles, 1959.

Arts graphiques

- Arwas, Victor, *Affiches et gravures de la Belle Epoque*, Londres ; Flammarion, Paris, 1978.

- Duncan, Alastair et de Bartha, Georges, *La Reliure en France : chefs-d'œuvre Art nouveau, Art déco, 1880-1940*, Londres/New York ; L'Amateur, Paris, 1989.
- Millman, Ian, *Georges de Feure : maître du symbolisme et de l'Art nouveau*, ACR, Paris, 1992.
- Mucha, Jiri, *Alphonse Mucha*, Flammarion, Paris, 1976.
- Rennert, Jack, *Posters of the Belle Epoque*, New York, 1990.
- Walters, T., *Art Nouveau Graphics*, New York, 1971.

Verrerie et céramique

- Amaya, Mario, *Tiffany Glass*, Londres/New York, 1967.
- Arwas, Victor, *Glass: Art Nouveau to Art Deco*, Londres, 1977.
- , *Tiffany*, Londres/New York, 1979 ; Denoël, Paris, 1980.
- Bangert, Albrecht, *Le Verre : Art 1900 et Art déco*, Londres/New York, 1979 ; Duculot, Paris, 1980.
- Bloch-Dermant, Janine, *L'Art du verre en France, 1860-1914*, Denoël, Paris, 1987.
- Blount, Bernice et Henry, *French Cameo Glass*, Des Moines, 1968.
- Doat, Taxile, *Ceramic Movement in Europe in 1900*, New York, 1903.
- Duncan, Alastair et de Bartha, Georges, *Gallé, le verre*, Londres/New York, 1984 ; OLF, Paris, 1985.
- Duncan, Alastair/Eidelberg, Martin/Harris, Neil, *Masterworks of Louis Comfort Tiffany*, Londres/New York, 1989.
- Fare, Michel, *La Céramique contemporaine*, Paris, 1953.
- Freeman, Larry, *Iridescent Glass*, New York, n. d.
- Garner, Philippe, *Emile Gallé*, New York, 1976 ; Flammarion, Paris, 1990.
- , *Glass 1900: Gallé, Tiffany, Lalique*, Londres/New York, 1979.
- Grover, Ray et Lee, *Art Glass Nouveau*, Rutland, Vermont, 1968.
- Hilschenz Helga, *Das Glas des Jugendstils*, Düsseldorf, 1973.
- Koch, Robert, *Louïs C. Tiffany - Rebel in Glass*, New York, 1964.
- , *S. Bing Artistic America, Tiffany Glass and Art Nouveau*, Cambridge, Massachusetts, 1970.
- , *Louis C. Tiffany's Glass, Bronzes, Lamps*, New York, 1971.
- McKean, Hugh, *The « Lost » Treasures of Louis Comfort Tiffany*, New York, 1980.
- McKearin, Georges S. et Helen, *American Glass*, New York, 1941.
- , *Two Hundred Years of American Blown Glass*, New York, 1950.

- Peck, Herbert, *The Book of Rookwood Pottery*, New York, 1968.
- Pélichet, Edgar, *La Céramique de la Belle Epoque*, Genève, 1970.
- , *La Céramique Art nouveau*, Lausanne, 1976.
- Revi, Albert Christian, *American Art Nouveau Glass*, New York, 1968.
- Rosenthal, Léon, *La Verrerie française depuis cinquante ans*, Paris, 1927.
- Sowers, Robert, *The Lost Art*, New York, 1954.
- Uecker, Wolf, *Lampes et bougeoirs : Art nouveau, Art déco*, Londres, 1986 ; Flammarion, Paris, 1987.
- Van Tassel, Valentine, *American Glass*, New York, n. d.

Joallerie et bijouterie

- Barten, Sigrid, *René Lalique : Schmuck und Objets d'art, 1890-1910*, Munich, 1978.
- Becker, Vivienne, *Bijoux Art nouveau*, Londres/New York, 1985 ; Thames & Hudson, Paris, 2000.
- , (dir.), *The Jewellery of René Lalique* (catalogue d'exposition), Londres, 1987.
- , *The Belle Epoque of French Jewellery 1850-1910*, Londres, 1991.
- Eidelberg, Martin, *E. Colonna* (catalogue d'exposition), Dayton, Ohio, 1983.
- Gere, Charlotte, *European and American Jewellery 1830-1914*, Londres, 1975.
- Hughes, Graham, *Modern Jewellery*, Londres, 1967.
- Nadelhoffer, Hans, *Cartier*, Londres/New York : Editions du Regard, Paris, 1984.
- Sataloff, Joseph, *Art Nouveau Jewelry*, Bryn Mawr, Pennsylvanie, 1984.
- Vever, Henri, *La Bijouterie française au XIX^e siècle* (3 vols.), Paris, 1906.

Argent

- Aldburgham, Alison, *Liberty's: A Biography of a Shop*, Londres, 1975.
- Calloway, Stephen (dir.), *Le style Liberty : un siècle d'histoire d'un grand magasin londonien*, Londres/Boston ; Armand Colin, Paris, 1992.
- Carpenter, Charles H. Jr., *Gorham Silver 1831-1981*, New York, 1982.
- Holland, Margaret, *Silver: An Illustrated Guide to American and British Silver*, New York, 1973.
- Hughes, Graham, *Modern Silver throughout the World 1880-1967*, New York, 1967.
- Levy, Mervyn, *Liberty Style. The Classic Years: 1898-1910*, New York, 1986.
- Scheidig, Walther, *Crafts of the Weimar Bauhaus*, Londres, 1967.

Tilbrook, Adrian J., *The Designs of Archibald Knox for Liberty & Co.*, Londres, 1976.

Sculpture

Dinglestedt, K. *Le Modern Style dans les arts appliqués*, Paris, 1959.

Duncan, Alastair, *Art Nouveau Sculpture*, Londres, 1978.

—, *Luminaire Art nouveau et Art déco*, Londres/New York, 1978 ; OLF, Paris, 1980.

Périodiques

L'Art décoratif, 1898-1908.

Art et décoration, 1899-1904.

Art et industrie (Nancy), 1900-1909.

Brush and Pencil, 1900-1903.

Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est, 1900-1904.

The Cabinet Maker and Art Furnisher, 1900-1901.

Dekorative Kunst, 1898-1903.

Deutsche Kunst und Dekoration, 1901-1904.

Die Kunst, 1899-1902.

Kunst und Kunsthandwerk, 1900-1904.

La Lorraine artiste, 1899-1903.

Meubles et décors, 1966.

La Revue d'art, 1899-1900.

Revue lorraine illustrée, 1903-1906.

The Studio, 1895-1907.

Exposition d'art décoratif de l'Ecole de Nancy, Société des amis des arts de Strasbourg, palais de Rohan, 1908.

Exposition d'art décoratif et industriel lorrain, salle Poirel, Nancy, 1894.

L'Exposition de l'Ecole de Nancy, Armand Guermet, Paris, 1903.

Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854-1910, Cleveland Museum of Art/ Rutgers University Art Gallery/Walters Art Gallery, Cleveland, New Brunswick, Baltimore, 1975.

Lambert, Théodore, *Meubles de style moderne, Exposition universelle de 1900*, Charles Schmid, n. d.

Liberty's 1875-1975, Victoria & Albert Museum, Londres, 1975.

Wittamer, Yolande Oostens, *La Belle Epoque - Belgian Posters* (collection Wittamer-DeCamps), New York, 1971.

1900, galeries nationales du Grand Palais, RMN, Paris, 2000.

Catalogues d'exposition

L'Art de Vivre: Decorative Arts and Design in France 1789-1989, Cooper-Hewitt Museum, New York, 1989.

Brunhammer, Yvonne, *Art Nouveau*, Rice University and Art Institute of Chicago, 1976.

Champier, Victor, *Les Industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, 1902.

Champigneulle, B., *Daum, cent ans de verre et de cristal*, musée des Beaux-Arts, Nancy, 1976.

Charpentier, Françoise-Thérèse, *Broderies et tissus*, musée de l'Ecole de Nancy, 1980.

—, *Louis Hestaux, collaborateur de Gallé*, musée de l'Ecole de Nancy, 1982.

Drexler, Arthur et Daniel, Greta, *Introduction to Twentieth Century Design*, The Museum of Modern Art, New York, 1959.

Exposition de l'Alliance provinciale des industries d'art, l'Ecole de Nancy, Union centrale des arts décoratifs, Paris, 1903.

L'Exposition d'art décoratif, Ecole de Nancy, salle Poirel, Nancy, 1904.

Sources des illustrations

Amsterdam : Rijksmuseum Vincent Van Gogh 5 ; Photo Annan, Glasgow 29 ; Photo Barsoti, Florence 28 ; Georges de Bartha, Genève 78 ; Photo Tim Benton 15 ; Berlin : Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz 170 ; Collection Borsje, Paris 35, 37 ; Christie's, Londres 117, 127 ; Christie's, New York 16, 51, 53, 150, 151, 160 ; Corning, New York : The Rockwell Museum 84 ; Darmstadt : Hessisches Landesmuseum Darmstadt 115, 120 ; Photo Fischer Fine Art Ltd, Londres 49 ; Glasgow : Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Collection Mackintosh 17 ; Hambourg : Museum für Kunst und Gewerbe 64 ; Photo Benno Keysseltz 46, 77 ; Londres : By courtesy of the Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum 1, 6, 103, 128 ; Macklowe Gallery, New York 54, 159, 168 ; Photo Félix Marcilhac 50 ; Photo Mas 30 ; Moscou : musée Pouchkine 54 ; Munich : Staatsmuseum 14 ; Nancy : musée de l'Ecole de Nancy 76 ; New York : Courtesy of Cooper-Hewitt, National Museum of Design, Smithsonian Institution 52 ; Metropolitan Museum of Art 82, (don de Sarah E. Hanley, 1946) 131 ; Photo Richard Nickel 31 ; Norwest Corporation,

Minneapolis 70, 101, 106, 133, 141, 147, 148, (Rorstrand Company Collection Museum) 99 ; Oslo : Nasjonalgalleriet 57 ; Otterlo : Rijksmuseum Kröller-Müller 56 ; Paris : musée des Arts décoratifs 22, 32, 113, 114, (photo Jean-Loup Charmet) 12, (photo L. Sully-Jaulmes) 87, 91 ; Pforzheim : Schmuckmuseum 124 ; Philadelphia Museum of Art, don de M. et Mme Thomas E. Shipley, Jr 110 ; collection privée 75, 108, 109, 111, 112, 116, 122, 125, 126, 129, 130, 144, 146, 153, 162, 163, 169 ; Minna Rosenblatt, New York 79 ; Collection Joel Schur 68 ; Collection de Benedict Silverman 136, 137, 143 ; Sotheby's, Londres 155 ; Sotheby's, New York 80, 83, 102, 105, 167 ; Photo Dr Franz Stodtner 26 ; Photo Studio Minders 25 ; Vienne : Österreichische Galerie 59 ; Virginia Museum of Arts 44, 45, 47, 48, 55, 72, 123, 149, 154 ; Walthamstow : William Morris Gallery 2 ; Washington D. C. : Courtesy of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 7, (National Gallery of Art, collection Rosenwald) 3 ; Collection de M. et Mme Harvey Weinstein 85 ; Winter Park, Floride : The Morse Gallery of Art 107 ; Zürich : Photo Kunstgewerbemuseum 18.

Index

Les chiffres en *italique* renvoient aux pages des illustrations

- Albert, Fritz 140
Aldin, Cecil 174
Alliot, Lucien 202
Amphora 131 ; 132
Amstelhoeck 131
André, Emile 42, 60 ; 44
Angst, Albert 61
Argental, d' 106 ; 107
Argy-Rousseau, Gabriel 106
Aronco, Raimondo d' 48 ; 48
Arts & Crafts, mouvement 10, 28, 48, 54, 70, 71, 118, 156, 161, 172, 184
Ashbee, Charles R. 10, 12, 23, 71, 161, 177 ; 161, 176
Baggs, Arthur E. 136
Bailey, Banks & Biddle 183
Baillie-Scott, M. H. 12, 28
Baker, Oliver 161, 174
Bakst, Léon 20
Barbedienne, Ferdinand 186
Barlow, Florence et Hannah 132
Barrias, Louis-Ernest 187
Bastard, Georges 186 ; 170
Beardsley, Aubrey Vincent 17, 18-20, 22, 25, 84, 97, 98 ; 21
Becker, Edmond 153 ; 146
Beggstaff Brothers (William Nicholson et James Pryde) 98
Behmer, Markus 97
Behrens, Peter 28, 35, 47, 68, 69, 97, 129, 155, 178 ; 29, 68, 97
Belville, Eugène 61
Bénouville, Léon 61 ; 62
Bergé, Henri 107
Bernard, Emile 80
Berthon, Paul 94 ; 94
Beyer, Paul 126
Bigaux, Louis 61
Bigelow & Kennard 114
Bigot, Alexandre 122, 123
Bing, Siegfried 15, 16, 23, 24-26, 58, 65, 67, 151 ; 26, 27
Bing & Groendahl 129
Bizouard, Valéry 168
Black, Starr & Frost 183
Blake, William 12, 20, 98 ; 13
Blondat, Max 202 ; 202
Bonnard, Pierre 25, 80, 88, 125 ; 92
Bonvallet, Lucien 168
Bosselt, Rudolf 28
Boston & Sandwich Glass Co. 116
Boucheron 144, 154, 165 ; 146, 167
Boutet de Monvel, Charles 149 ; 150
Bouval, Maurice 187, 196 ; 196
Boverie, Joseph 61
Bradley, William 20, 100 ; 100
Bracquemond, Félix 118
Brateau, Jules-Paul 107
Brauckman, Cornelius 136
Brouwer, Theophilus A., Jr. 134
Bugatti, Carlo 76-77, 166 ; 77, 172
Burck, Paul 28
Burges, William 71
Burngum, Schrever & C^e 104 ; 106
Burne-Jones, Sir Edward 18, 84
Busquets, Juan 76
Bussiére, Ernest 60, 126
Buthaud, René 126
Carabin, Rupert 23, 61, 65 ; 63
Caranza, Amédée de 104
Carr, Alwyn C. E. 177
Carriès, Jean 122, 123, 125 ; 122
Cauchie, Paul 38
Caussé, Julien 202
Cazaux, Edouard 128
Chalon, Louis 124, 194 ; 194
Chambon, Alban 38
Chaplet, Ernest 120, 121, 128 ; 120
Charpentier, Alexandre 23, 124, 202
Chéret, Joseph 196-198 ; 198
Chéret, Jules 86, 94 ; 85
Christian, Désiré 104
Christiansen, Hans 28, 156, 178
Cissarz, Johann 70
Clapés Puig, Alejo 76
Coggin, Miss 174
Colonna, Edouard 25, 65, 151 ; 27, 63, 151
Courteix, Fernand 60
Crane, Walter 13-14, 94, 98 ; 13
Cros, Henri 23, 106
Cuzner, Bernard 161, 174
Dalpayrat, Pierre-Adrien 120 ; 119
Daly, Matthew Andrew 142
Dammmouse, Albert-Louis 107, 128 ; 129
Damon, Louis 106
Dampit, Jean-Auguste 187, 200-201 ; 187
Daum, frères 24, 60, 103 ; 103

- Dawson, Nelson 177
 Deck, Théodore 117
 Décorchement, François-Emile 106
 Decœur, Emile 118 ; 118
 Delaherche, Auguste 121 ; 120
 Denis, Maurice 80, 125
 Desbois, Jules 153
 Despret, Georges 106
 Diot 61
 Doat, Taxile 124-125 ; 124
 Doménech i Montaner, Lluís 50, 52
 Dresser, Christopher 113, 177
 Dubois, Fernand 181
 Dubois, Paul 156
 Duffner & Kimberly 114
 Dufrène, Maurice 26, 151 ; 28
 Dunand, Jean 168
 Durand, Victor 114, 115

 Eckmann, Otto 12, 70, 98
 Endell, August 46-47, 68, 70, 98 ; 47, 69
 Erikson, Ruth 136

 Fahrner, Theodor 155
 Falize, Lucien 144 ; frères 146
 Fenton Art Glass Co. 115
 Férez, Justin 59
 Feuillâtre, Eugène 147, 166, 181
 Feure, Georges de 25, 56-58, 59, 65, 94, 128, 151 ;
 56, 96, 170
 Finot, Alfred 60
 Fisher, Alexander 177 ; 175
 Fischer, Otto 70
 Flamand, Georges 202
 Follot, Paul 26, 27, 151 ; 168
 Fostoria Glass Specialty Co. 115
 Fouquet, Georges 42, 147, 149, 153 ; 43, 148, 152
 Fridrich, Charles 60
 Fuller, Loie 42, 94, 151, 191, 193 ; 192
 Fulper Pottery 138 ; 139

 Gaillard, Eugène 25, 56, 65 ; 63
 Gaillard, Lucien 149, 165-166 ; 150, 169
 Gallé, Emile 7, 15, 24, 34, 35, 58, 59, 60-61, 101-
 103, 110, 114, 117, 125, 188 ; 23, 57, 105, 126
 Gallerey, Mathieu 59
 Gariod, Léon 151 ; 150
 Gaskin, Arthur et Georgie 161
 Gates, William Day (Gates, Potteries) 138 ; 140
 Gaudernack, Gustav 181
 Gaudí i Cornet, Antoni 7, 34, 35, 51-52, 74-75 ; 52,
 74
 Gauguin, Paul 22, 79-80, 123 ; 80
 Gauthier, Camille 24, 59
 Gautrait, Lucien 151 ; 150
 Gimson, Ernest 12

 Gips, A. F. 181
 Glasfabrik Blumenbach 109
 Glasgow, Ecole de 20, 23, 32, 49-50, 70-71, 99
 Gorham Corporation 162, 183 ; 183
 Grasset, Eugène 94, 124 ; 94
 Grauw, Edouard de 65
 Greene & Greene 54
 Gruber, Jacques 24, 59 ; 59
 Grueby Pottery 136-137 ; 137
 Guimard, Hector 7, 23, 35, 40, 49, 52,
 61, 65, 70, 75, 123, 188 ; 41, 62
 Gurschner, Gustav 156, 202, 204 ; 204

 Habert-Dys, Jules 168 ; 171
 Habich, Ludwig 28, 155
 Hamesse, Paul 38
 Hamm, Henri 59
 Handel, Philip Julius 114
 Hankar, Paul 38, 65
 Haseler, W. H. & Son 161, 175 ; 160
 Haviland, Charles 121, 126, 127
 Hébrard, Adrien A. 166
 Heine, Thomas Theodor 97
 Hentschel, Konrad et Rudolf 129
 Hestaux, Louis 59
 Hiroshige, Ando 15 ; 16
 Hirtz, Lucien 168 ; 167
 Hobé, Georges 65
 Hoentschel, Georges 122, 123 ; 123
 Hoffmann, Josef 7, 30-31, 35, 43,
 44-46, 71-72, 131, 156, 180 ; 31, 73, 157 ;
 palais Stoclet 45-46 ; 46
 Hokusai, Katsushika 15
 Homar, Gaspar 76 ; 75
 Honesdale Decorating Co. 116
 Hoosemans, Frans 181, 206 ; 206
 Horner, Charles 162
 Horta, Victor 7, 15, 20, 34, 37, 38, 40,
 49, 56, 65, 178, 188 ; 39, 66 ;
 hôtel Tassel, 38, 40 ; 39
 Huber, Patriz 28, 70, 155, 178
 Husson, Henri 166 ; 169

 Ibels, Henri 25, 80
 Imperial Glass Co. 115

 Japon, influence du 12, 14, 18, 22, 38,
 80, 86, 101, 117, 122, 131, 147, 182
 Jeanneney, Paul 123 ; 123
 Jensen, Georg 156-159, 181-182 ; 182
 Jonchery, Charles 202 ; 189, 202
 Jourdain, Francis 37, 55
 Jugendstil 23, 27, 30, 31, 44, 46, 47, 68, 70, 97,
 109, 129-130, 154, 155
 Kayser, J. P. und Söhne 172, 180 ; 178
 Kerr, William B. 162, 184 ; 162

Khnopff, Fernand 22, 84, 188 ; 22
 King, Jessie M. 99, 161
 Klimt, Gustav 20, 32, 46, 84 ; 46, 89
 Knox, Archibald 161, 174 ; 160, 173, 174
 Koch, Robert 155
 Koeppling, Karl 109
 König, François 65
 Königliche Porzellan-Manufaktur (K.P.M.) 129
 Korschmann, Charles 198 ; 199
 Krog, Emil 129

 Lachenal, Edmond 118
 Lachenal, Raoul 126 ; 127
 La Libre Esthétique 22
 Lalique, René 25, 34, 117, 147-149, 151, 154, 156,
 159, 164, 165, 188 ; 145, 149, 167
 Lamarre 196 ; 197
 Lambert, Théodore 59, 65
 Landry, Abel 26, 65 ; 62
 Laporte-Blaisys, Léo 195, 202 ; 195
 Larche, Raoul 128, 187, 193 ; 192, 193
 Läger, Max 130
 Lavirotte, Jules Aimé 35, 40
 Ledru, Auguste 202 ; 201
 Ledru, Louis Léon 104
 Legras & C^e 104
 Lemaire, Georges 187
 Lemmen, Georges 12, 22, 65, 82
 Lenoble, Emile 126
 Léonard, Agathon 128, 201 ; 200
 Les Quatre (Glasgow) 20, 32
 Les Vingt 18, 20, 22, 65, 79, 82, 156
 Lettre, Emile 178
 Léveillé, Ernest 101 ; 104
 Leven, Hugo 178
 Lévy-Dhurmer, Lucien 122
 Libbey Glass Co. 116
 Liberty, Arthur Lasenby 15, 16 ; Liberty &
 Company 159-161, 172-175 ; 17, 160, 173
 Livemont, Privat 95 ; 98
 Loetz Witwe, Johann 107, 110 ; 108
 Löffler, Berthold 131, 156
 Loos, Adolf 18, 35, 47, 74
 Louchet, Charles 197
 Lucas von Cranach, Wilhelm 155 ; 155
 Ludwig Moser und Sohn 108

 Mabut, Jules 106
 Mac Donald, Frances et Margaret 32, 99 ; 99
 Mackintosh, Charles Rennie 7, 23, 31, 32, 44, 49-
 50, 70-71, 75, 98 ; 33, 51, 64
 Mackmurdo, Arthur Heygate 10-12, 17, 20, 22, 71,
 98 ; 11
 MacNair, Herbert 32, 71
 Majorelle, Louis 7, 24, 43, 56, 59, 60, 103 ; 61

Manufacture royale de porcelaine du Danemark
 129 ; 128
 Marcus & Co. 162
 Mark, Gilbert Leigh 177
 Marnez, Louis 42
 Martin Brothers 132 ; 135
 Masrera, Luis 159 ; 159
 Massier, Clément 121-122 ; 121
 Massin, Oscar 144
 Meier-Graefe, Julius 26, 58, 65, 151
 Meissen 129
 Metthey, André 125 ; 125
 Meunier, Constantin 23, 124
 Meyr's Neffe 108
 Michel, Eugène 101
 Michelazzi, Giovanni 48 ; 49
 Moorcroft, William 131 ; 133
 Moore, Bernard 133
 Moreau, Gustave 84, 188
 Moreau-Nélaton, Etienne 118
 Morris, William 9-10, 13, 14, 22, 31, 67, 71 ; 9
 Moser, Koloman 7, 18, 30-31, 32, 72, 100, 108 ; 72
 Mougin, frères (Joseph et Pierre) 24, 126
 Mucha, Alphonse 34, 42, 88-90, 94, 153, 198 ; 43,
 93, 152, 190
 Müller, Albin 70
 Muller, Emile 124, 194
 Muller, frères 103 ; 103
 Munch, Edvard 84-86 ; 85
 Muthesius, Hermann 30, 35

 Nabis 79, 80-81, 84, 88
 Nancy, Ecole de 24, 42, 59-60, 101-102, 125
 Naper, Ella 161
 Neiss, Laurent 59
 Newcomb College Pottery 142
 Newton, Ernest 10
 Nielsen, Harald 183
 Nowak, Georges 65
 Nymphenburg 130

 Obrist, Hermann 12, 27, 69 ; 28
 Ohr, George 134 ; 134
 Olbrich, Josef M. 28, 43, 44, 45, 47, 74, 156 ; 45,
 180
 Orazi, Emmanuel 27, 94, 151 ; 96.
 Orion Zinn 172, 178
 Orivit 172, 178, 180
 Orrefors 110

 Pairpoint Corporation 114 ; 115
 Pallme-König & Habel 107
 Pankok, Bernhard 68, 69
 Partridge, Frederick James 161
 Paul, Bruno 69
 Peacock & Co. 162

- Peche, Dagobert 131, 180
 Penfield, Edward 100
 Perret, Auguste 37
 Petersdorfer Glashütte Fritz Heckert 110
 Plumet, Charles 40, 65
 Pompe, Antoine 38, 65
 Powolny, Michael 131
 Préraphaélites 18, 79, 94, 188
 Prouvé, Victor 24, 60, 153
 Prutscher, Otto 131, 156
 Prytz, Thorolf 181
 Puig i Cadafalch, José 50

 Quarti, Eugenio 78
 Quezal Art Glass & Decorating Co. 114, 115

 Ramsden, Omar 175
 Ranson, Paul 25, 80 ; 81
 Rapin, Henri 59
 Redon, Odilon 22, 82, 125, 188
 Rhead, Frederick H. 136 ; 136
 Rhead, Louis John 100, 125
 Ricardo, Halsey 10
 Richard (Turin) 131
 Ricketts, Charles 98
 Riegel, Ernst 178
 Riemerschmidt, Richard 69
 Rivaud, Charles 153
 Rivière, Théodore 187, 202
 Robineau, Adelaïde Alsop 125, 142
 Robinson, Charles 98
 Roche, Pierre 187, 202
 Rohde, Johan 182
 Rombaux, Egide 181, 206 ; 206
 Rookwood Pottery 142 ; 141
 Rosenthal Porcelain Co. 130 ; 130
 Rothmüller, Karl 155
 Rousseau, Eugène 101 ; 102
 Rousseau, Victor 23
 Rozenburg, manufacture de 130
 Ruskin, John 9
 Ruskin Pottery 133

 Sandoz, Edouard 126
 Saintenoy, Paul 38
 Sauvage, Henri 42, 43, 65
 Scherf, Walter & Co. 172, 180
 Schmuz-Badiss, Theodor 129
 Schoellkopf, Xavier 40 ; 42
 Sécession (Munich) 30, 68 ; (Vienne) 18, 30, 32, 44, 71, 98, 156, 178, 180, 202
 Selmersheim, Tony 40, 65
 Selmersheim, Pierre 65
 Serrurier-Bovy, Gustave 23, 65-66 ; 67
 Sérusier, Paul 80
 Seurat, Georges 22, 82

 Sherman, Julia 164
 Shirayamadani, Kataro 142 ; 140
 Sicard, Jacques 122
 Signac, Henri 22
 Silver, Rex 161, 174, 175
 Simmance, Eliza 132
 Simmen, Henri 118, 119
 Solon, Marc-Louis 124, 128, 132
 Sommaruga, Giuseppe 48, 52
 Spaun, Max Ritter von 107
 Steinlen, Théophile Alexandre 88, 100, 199 ; 90
 Steuben Glass Works 113 ; 112
 Stevens & Williams 110, 113
 Sullivan, Louis 37, 52, 54 ; 54
 Symbolisme 79, 80, 82-83, 188-191

 Taylor, Ernest Archibald 10, 71
 Thesmar, André Fernand et Emile 147, 166 ; 166
 Thorn-Prikker, Jan 82, 97 ; 83
 Tiffany, Louis Comfort 23, 25, 107, 110-113, 114, 115, 117, 136, 138, 164, 183 ; 109, 140, 163
 Toorop, Jan 20, 82, 84, 97 ; 98
 Toulouse-Lautrec, Henri de 15, 22, 25, 88 ; 91
 Tourrette, Etienne 168
 Truffier, Adolphe 170

 Unger Brothers 162, 184 ; 162
 Utamaro, Kitagawa 15

 Vallin, Eugène 24, 59
 Vallerysthal & Portieux 104
 Vallgren, Villé 202
 Vallotton, Félix 20, 25, 80
 Van Averbek, Emile 38
 Van Briggie, Artus 142 ; 138
 Van de Velde, Henry 8, 12, 14, 20, 25, 26, 38, 40, 65, 66-67, 82, 95, 129, 151, 156, 177, 178, 181 ; 41, 95
 Van Kempen J. M. 181
 Van Rysselberghe, Theo 20, 82
 Van Strydonck, Leopold 156
 Varreux, Camille de (« de Vez ») 106
 Vereinigte Wiener und Gmundnerkeramik 131
 Vever, Henri 143, 144, 149 ; 145
 Villanis, Emmanuel 202 ; 203
 Villeroy & Boch 130
 Vineland Flint Glass Works 114
 Viollet-le-Duc 37, 38
 Voysey, Charles F. A. 10, 12, 14, 40, 49, 71
 Vuillard, Edouard 25, 80
 Wadsworth, John 132
 Wagner, Otto 30, 32, 43, 74 ; 72
 Wahliss, Ernst 131
 Walter, Amalric 107, 126
 Walton, George 12, 70, 71
 Webb, Thomas & Sons 110 ; 111

Weissenburger, Lucien 43
 Weller, Samuel A. 122
 Wende, Theodor 178
 Whistler, James A. M. 15, 17-18, 22, 84 ; 19
 Wiener Keramik 131
 Wimmer, Eduard 156
 Wittmann, Ernest 60
 Witzmann, Karl 156
 Wolfers, Philippe 23, 156, 181, 204-206 ; 158, 205
 Wright, Frank Lloyd 54
 Württembergische Mettالwaren Fabrik (W.M.F.)
 178 ; 179

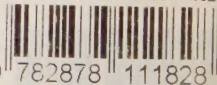
 Zen, Carlo 78 ; 76
 Zerrenner, F. 155
 Zitzmann, Friedrich 109
 Zsolnay 122, 131



L'Art nouveau, malgré sa relative brièveté, fut un mouvement extrêmement novateur qui marqua profondément le XX^e siècle. Il se forma en réaction contre l'historicisme de la fin du XIX^e siècle et le rationalisme de l'ère industrielle, et connut vers 1895 une ascension irrésistible, suivie d'un déclin tout aussi rapide dans les années précédant la Première Guerre mondiale. Ce mouvement, dont le style se caractérise notamment par des lignes tout en courbes et en volutes et une thématique souvent florale et onirique, prit différents noms selon les pays – *Jugendstil* en Allemagne et en Autriche, *Modern Style* en Angleterre, *Stile Liberty* en Italie, *Modernismo* en Espagne, *Style Nouille* en France – et fit l'objet de multiples interprétations. Dans cet ouvrage d'une grande clarté, Alastair Duncan présente un panorama international de l'Art nouveau et retrace le parcours des différents artistes, artisans et architectes qui l'animèrent – Emile Gallé, René Lalique et Hector Guimard en France, Victor Horta et Henry Van de Velde en Belgique, Louis Comfort Tiffany aux Etats-Unis, Charles Rennie Mackintosh en Angleterre, Josef Hoffmann en Autriche ou encore Antoni Gaudí en Espagne. *Alastair Duncan est l'auteur de nombreux ouvrages de référence, et notamment, dans la collection L'Univers de l'art, du volume consacré à l'Art déco. Responsable pendant quatorze ans du département des arts décoratifs des XIX^e et XX^e siècles chez Christie's à New York, il a par ailleurs été commissaire d'exposition pour la Smithsonian Institution.*

Editions Thames & Hudson

L'ART NOUVEAU
THAMES & HUDSON 07/12/ 005 1326



9 782878 111828

Prix Editeur

14,95 €

98,07 F

DIFFUSION : SEUIL

09-00

ISBN : 2-87811-182-6